MONOGRAFJE I PODRĘCZNIKI

WYDAWANE NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE

POD REDAKCJĄ
STEFANA WIERCZYŃSKIEGO

TOM V

ANDRZEJ TRETIAK

LITERATURA ANGIELSKA W OKRESIE ROMANTYZMU

(1798—1831)

Z DRUKARNI K. S. JAKUBOWSKIEGO SPÓŁKI Z OGR. ODP. 'E LWOWIE

ANDRZEJ TRETIAK
PROFESOR UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

LITERATURA ANGIELSKA W OKRESIE ROMANTYZMU

(1798—1831)

LWÓW 1928
NAKŁAD I WŁASNOŚĆ K. S. JAKUBOWSKIEGO
SPÓŁKI Z OGR. ODP.

PRZEDMOWA

Książka, którą obecnie puszczam w świat, powstała w znacznej części, z wyjątkiem dwu ostatnich rozdziałów, z wykładów uniwersyteckich w jesieni i zimie w roku akademickim 1925/6. Wspominam o tem przedewszystkiem dlatego, aby usprawiedliwić poniekąd jej charakter kompozycyjny, jej pewną rozlewność — temat bowiem jakiś, raz ujęty w pewną formę, z trudnością tylko da się przenieść w inny typ kompozycyjny i ślady pierwszego opracowania muszą zawsze pozostać, jak w tym wypadku ślad swobody not, przygotowujących materjał dla szerszego omówienia na wykładzie. Poza tem także chciałbym zwrócić uwagę na czas powstania pewnych moich poglądów dla uniknięcia nieporozumienia wobec wielkiej produkcji literatury historyczno-krytycznej w obecnej chwili. W bibljografji uderzą z pewnością braki: cytuję w niej wyłącznie dzieła i artykuły, używane przy pisaniu pracy, przyczem nie cytuję wydań autorów, o ile są one tylko przedrukami bez wstępów i uwag krytycznych. Wszystko to charakteryzuje trudności pracy nad młodem jeszcze studjum literatury angielskiej u nas. Wiele rzeczy, wyczerpanych w handlu księgarskim, było mi niedostępnych np. CESTRE: *La Revolution française et les Poètes Anglais* i DOWDEN: *The French Revolution and English Literature*; wydania krytyczne

są naogół tak drogie, że trudno je w naszych warunkach sprowadzać, a i najnowsze monografje są zwykle bardzo kosztowne. To też z tem większą serdecznością muszę podziękować Prof. Dr. Zygmuntowi Batowskiemu, kierownikowi Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie, i jego zastępcy p. Dr. Wacławowi Borowemu, którzy w bardzo szerokiej mierze uwzględniali moje życzenia co do sprowadzania potrzebnych dzieł o zasadniczej wartości, jak niemniej Prof. Dr. Romanowi Dyboskiemu z Krakowa, Prof. Dr. Władysławowi Tarnawskiemu ze Lwowa i Prof. B. W. Masseyowi z Poznania, którzy z całą, daleko idącą życzliwością przesyłali mi książki, znajdujące się bądźto w bibljotekach Ich seminarjów, bądź we własnem Ich posiadaniu. Dwu pierwszym z Nich dziękuję także za uwagi i rady, udzielane mi przy pewnych problemach, prof. Tarnawskiemu zaś ponadto za łaskawe przeglądanie korekty.

Nie mogę również nie wyrazić podziękowania redaktorowi serji, w której książka moja się pojawia, p. dyr. Dr. Stefanowi Wierczyńskiemu, za wielką troskę i pomoc w wygładzeniu stylu tej pracy. Wreszcie — *last not least* — składam wyrazy podziękowania Nakładcy za umożliwienie druku tej książki w tak starannej formie.

W Warszawie, 5 lipca 1927.

Andrzej Tretiak

SPIS RZECZY

ROZDZIAŁ I

Ogólna charakterystyka literatury angielskiej w latach 1798—1831 jako „dzieła epoki“

Kamieniami granicznemi okresu literatury angielskiej, zwanego zwykle „romantycznym“, są lata 1798 i 1831: data ukazania się wspólnego zbioru wierszy dwu młodych przyjaciół, Williama Wordswortha i Samuela Taylor Coleridge'a, zatytułowanego *Lyrical Ballads* (Ballady Liryczne), i rok ostatni pracy twórczej Sir Waltera Scotta, który jeszcze rok jeden życia miał wtedy przed sobą, ale już zupełnie bezpłodny. Są jednak te daty kamieniami granicznemi i niczem więcej, to znaczy, że przy pewnej innej umowie można je przesunąć w jedną lub drugą stronę. Literatura narodowa bowiem tworzy jedną całość ciągłą, gdzie kilka, kilkanaście lat, czasem kilka ich dziesiątków nosi charakter okresów przejściowych, wyraźnie niejednolitych w kierunkach swoich głównych prądów, nie tracąc jednak zasadniczych cech, wynikających z temperamentu i charakteru grupy etnicznej, której życia kulturalnego, społecznego i politycznego jest ta literatura wyrazem. Ale choć krajobraz, ziemia nie zmieniają się z granicami nowego państwa, jednak słup graniczny zmusza mimowoli podróżnika do skupienia uwagi i bacznego jej zwrócenia na inny typ organizacji nowego państwa, w które wkracza. Wędrówką poprzez

wiek XVIII literatury angielskiej przygotowani na możliwość pewnych przemian w twórczości narodowej, zatrzymujemy się jednak z niemałem zdziwieniem przy roku 1798, przy przedmowie do „Lirycznych Ballad“, przy treści i formie poszczególnych utworów zbioru. Spostrzegamy, że jesteśmy już w nowem państwie. Przy badaniu dalszem występuje wyraźnie pewna odrębna organizacja tego państwa, stanowiąca swoistość epoki. Jest to przedewszystkiem okres wielkich nazwisk. Na lata te przypada prawie cała praca twórcza Wordswortha i Coleridge'a; całość pracy Byrona, Shelleya i Keatsa, Jane Austen, Marji Edgeworth i Waltera Scotta, Hazlitta i Lamb'a; najlepsza bezwzględnie część pracy starszych autorów: Blake'a, który już przedtem, w latach 80-tych, rozpoczął swoje rewolucjonizowanie poezji i Crabbego, który po dwudziestu przeszło latach milczenia wystąpił w r. 1807 z najlepszemi swemi poematami, i najlepsza część pracy tych autorów, którzy jeszcze dość często pojawiają się przed publicznością po tym roku granicznym: Moore'a, Campbella, Leigha Hunta, Waltera Savage Landora i De Quinceya. Wielkie nazwiska — to sposób wyrażania wdzięczności za przekazane potomności wielkie dzieła i arcydzieła. Okres ten — to okres arcydzieł.

Dzieło artystyczne jest tem większe, tem bliżej podchodzi ku arcydziełu, im lepiej spełnia swoją dwoistą funkcję: wyrażenia indywidualnego przeżycia poety i wyrażenia hasła swego czasu, odkrycia i ujęcia w rytm tętna swego pokolenia. Zespolenie tych dwóch funkcyj w harmonijną całość stwarza arcydzieło o walorach wiecznych, bo stosunek arcydzieła do ludzkości jest taki sam, jak stosunek każdego czynu lub

dzieła do poszczególnego człowieka, jeżeli ten czyn lub to dzieło zawarło wyraz całej jego istoty w danej chwili. Czyn ten, dzieło to pozostają dla niego na zawsze objawieniem samego siebie. Pojmijmy życie ludzkości, jako szereg procesów, podobnych do procesów w życiu poszczególnego człowieka, przechodzących wciąż jedne w drugie w obrębie tegoż samego zespołu, a zdamy sobie sprawę, że możemy zrozumieć siebie samych jako członków ludzkości w obecnej chwili przez objawienie, zawarte w arcydziele, które uchwyciło istotną treść życia ludzkości w innym, przeszłym już momencie. Samo indywidualne przeżycie nie wystarcza do nadania wartości wiecznych dziełu artystycznemu. Chwilowo może oddziałać potężnie siłą swego temperamentu, jak np. poezja wcześniejsza Byrona; poza swojem pokoleniem jednak staje się przeżyciem tylko „literackiem", zagadnieniem psychologicznem, potrzebującem punktów porównania, potrzebującem oświetlenia w pewnych wypadkach ze strony epoki, zamiast, by samo było punktem porównania i oświetlało epokę, jako przeżycie wspólne.

Ale i to wspólne przeżycie musi być szersze, niż przeżycie jednej koterji literackiej, jednej grupy kulturalnej, nawet jednej warstwy społecznej. W tym wypadku bowiem jest dzieło to tylko wyrazem mody i nie może sobie rościć prawa do oddziaływania zawsze i wszędzie. Taki np. *Ossian* przegalopował poprzez całą Europę, jak owe cienie jego przodków na rumakach, pędzących wśród chmur, i jak owe cienie znikł z kulturalnego życia ludzkości, bo był tylko tworem mody; jako takie dzieło ma swoje miejsce w historji kultury, ale tylko w historji, nie w życiu. Warunkiem powstania arcydzieła jest bardzo szerokie,

obejmujące wszystkie warstwy społeczeństwa i narodu przeżycie wspólne, wysokie napięcie rytmu życiowego danej chwili. Jest to druga cecha tego okresu, choć jest to właściwie tylko stwierdzenie przyczyny powstania tylu arcydzieł w obrębie jednego pokolenia. Indywidualne przeżycie artysty dosięga pod wpływem ogólnego, powszechnego, szybkiego tętna wyżyn, w innym wypadku dlań niedostępnych. Przykładem może być zjawisko Konrada z „Improwizacji“, wznoszącego się tam, gdzie „graniczy Stwórca i natura“ na podstawie faktu, że: „Ja jestem miljon, bo za miljony kocham i cierpię katusze“. Miłość ojczyzny w sercu poety („kocham“) jest przeżyciem indywidualnem, podczas gdy „cierpienie katuszy“ jest przeżyciem ogólnem — wszak cierpiał cały naród, nie sam tylko poeta; rezultatem tego połączenia jest wiecznotrwały wyraz bólu spowodowanego miłością ojczyzny, uczucia o wartości psychologicznej ogólnoludzkiej.

W tem napięciu rytmu, w tem napięciu uczucia wszystkie związki rzeczy, procesów życiowych, sił życiowych w człowieku i naturze stają się jaśniejsze i zrozumialsze, choć często niema słów i pojęć na wyrażenie wiedzy, nabywanej w tych chwilach nerwowego podniecenia. W próbach ujęcia romantyzmu angielskiego, jako całości, widzimy bądź podkreślanie stanu uczucia, bądź właśnie owego zdobywania wiedzy, które krytyka historyczna określa tu jako dążenie do syntezy. Deutschbein charakteryzuje romantyzm angielski, jako syntezę różnorodności i przeciwieństw; pierwsza z nich jest źródłem uniwersalizmu, druga stwarza estetyczny idealizm; za formę najdoskonalszą romantyzm uważa symbolizm. T. Watts Dunton pojmuje dążenie do syntezy, jako „odrodzenie się

podziwu"; jest to „poznanie faktu, że istnieje tajemnica życia ludzkiego i że istnieje tajemnica teatru natury, na którym rozgrywa się dramat człowieka" — ową tajemnicę przyjmuje pokolenie romantyczne nie ze znakiem zapytania, ale z podziwem, pełnym świadomości jej istnienia. Fehr natomiast widzi w tej epoce reakcję emocjonalizmu i wyobraźni przeciw racjonalizmowi XVIII w., opartą na dualizmie ludzkiej twórczości umysłowej, obejmującej racjonalizm i emocjonalizm, jako dwa zasadnicze składniki. Elton ujmuje rzecz nieco ciaśniej, dla niego epoka ta charakteryzuje się „odnowieniem poczucia piękna", stąd sprawa odrębności owego okresu sprowadza się prawie wyłącznie do strony „formy", do „znalezienia odpowiedniej mowy dla wiersza i prozy imaginacyjnej". Herford, doskonały znawca obok angielskiej także literatur innych, stawia kwestję romantyzmu na podstawie ogólnej historji ducha europejskiego; źródłami jego są w Anglji: Rousseau i filozofja niemiecka; filozofja Kanta i jego następców stwarza romantyczny idealizm, w którym poprzez zanik dualizmu ducha i materji dochodzi do zasadniczego znaczenia wola, przez nią zaś sztuka, jako wynik świadomej pracy wyobraźni; nauki Rousseau'a przekształcają się w romantyczny realizm, który przedewszystkiem charakteryzuje się obudzeniem uczucia narodowego, pojmowaniem narodu jako organicznej całości. E. F. Pierce, krytyk amerykański, zastosowuje metodę badań przyrodniczych do studjum epoki i traktując ją z punktu widzenia teorji ewolucji, daje wcale ciekawą fenomenologję, unikając jednak określenia jej istoty i rozbijając twórczość na grupy, przedewszyst-

kiem związane wpływami otoczenia literackiego[1]). Nie mogąc zgodzić się w całości na którykolwiek z tych poglądów, pozwalam sobie podać własne ujęcie, a mianowicie ujęcie, które wypływa z faktu, wspomnianego na samym początku, że jest to okres arcydzieł, że wobec tego literatura ówczesna s t o i w n a j b l i ż s z y m z w i ą z k u z t r e ś c i ą s w e j e p o k i, że jest jej wyrazem. Niech mi będzie wolno ująć tę literaturę jako „dzieło swej epoki“.

Ale na początku jedno objaśnienie. Okres ten, obejmujący 33 lat, a więc czas jednego pokolenia, jest okresem d w ó c h pokoleń literackich, pokoleń jednak, które nie stoją do siebie w stosunku poprzedników do istotnych twórców danego kierunku, lub epigonów do tych właśnie twórców, ale dwóch pokoleń, które tworzą pewną całość, zamkniętą w obrębie jednej idei. Działalność istotnie twórcza autora, która wyraża jego prawdziwą istotę w momencie ścierania się, stykania się z problemami życia (czy chwili, o ile te problemy są wielkie), która, innemi słowy, wyraża proces jego wewnętrznego rozwoju (a to jest przedmiotem sztuki) — ta działalność istotnie twórcza, która jedynie rozstrzyga o wpływie na otoczenie i na dalsze pokolenia, rozciąga się normalnie na piętnaście lat — zwykle między rokiem trzydziestym a czterdziestym piątym życia. Są

[1]) Doskonaly teoretyczny szkic W. Patera traktuje „romantyzm“ wogóle i dochodzi do wniosku, że „klasycyzm“ i „romantyzm“ nie są istotnemi rozróżnieniami. Uznając w zupełności stanowisko Patera i uważając, że literatura angielska w ogólnym swoim charakterze jest „romantyczna“, a okres 1798—1831 jest tylko odmienny w napięciu t. j. różny k w a l i t y t a t y w n i e, używam jednak tego terminu na oznaczenie epoki, jako przyjętej skróconej definicji.

nieliczne wyjątki jak np. Goethe, który jednak ma jakgdyby dwa odmienne w charakterze okresy wielkiej twórczości: okres „Sturmu i Drangu“ i okres „drugiej części Fausta“. Ale normalnie autor, jeżeli po tym granicznym roku tworzy, jest już w znacznej mierze produktem samego siebie, przemienia niejako tylko położenie swojej wykrystalizowanej istoty, jest przeważnie „literatem“. I w naszej epoce zakres piętnastu jest prawie bez wyjątku utrzymany; lata od 1798–1831 dzielą się wyraźnie na dwie prawie równe części. Linję demarkacyjną zewnętrzną stanowią lata od 1812—1814, wypełnione pierwszemi dziełami Byrona, linję demarkacyjną wewnętrzną, o wiele ważniejszą, stanowi fakt, że twórcy starszego pokolenia (Wordsworth, Coleridge, Southey, Scott i Blake) przebyli rewolucję francuską jako naoczni świadkowie w okresie swej młodości, że młodsze pokolenie (Byron, Shelley, Keats) rewolucji francuskiej nie widziało, a historja współczesna zaczęła się dla nich, dla młodych, jako koniec ciężkiej kampanji z Napoleonem, toczącej się wśród wysiłków zmęczonego długotrwałą wojną narodu, wśród zaciętej walki nowopowstałych haseł chwili, kręcących się dokoła tradycji rewolucji i nowych idej narodowych. Przepaść doświadczenia życiowego dzieli te dwa pokolenia, ale łączy je fakt przynależności do tego samego zjawiska dziejowego, do wielkiej rewolucji francuskiej. Stąd płynie jednolitość tej epoki, choć składa się ona z dwóch pokoleń. Jednolite też w swojej masie arcydzieł, wielkich dzieł i wyrzuconych falą na brzeg życia mniejszych utworów mniejszych autorów jest „dzieło“ tego okresu.

Każde dzieło sztuki ma treść i formę, ale treść i forma są w każdem skończonem dziele sztuki dwo-

jakie: wewnętrzne i zewnętrzne. Analiza dzieła powinna uwzględnić wszystkie te cztery momenty. Treścią wewnętrzną dzieła sztuki jest idea, która zawsze jest stosunkiem artysty do jakiegoś faktu życiowego, jednego z nieprzeliczonej masy faktów życiowych, ogólnych lub szczególnych, które wywołują zapytanie w duszy artysty, stwarzają w zetknięciu się swojem z jego indywidualnością problem; rozwiązaniem tego problemu jest idea dzieła, jego treść wewnętrzna. W stosunku do odbiorcy wrażeń (czytelnika, słuchacza, widza) idea ta musi przybrać postać pewnego procesu życiowego, który musi się dokonać według praw logicznych tak, aby każdy z nas mógł na podstawie swojej znajomości zewnętrznych przejawów życia, mimowoli starającej się wprowadzić pewien ład w owe zjawiska, zrozumieć problem, przedstawiony przykładowo przez autora, i odnaleźć jego rozwiązanie. Ten proces życiowy, nie istniejący w historji zapisanej, wymyślony przez artystę, to treść zewnętrzna utworu, fabuła. (W obrębie muzyki jest tym faktem melodja, opracowana według stałych praw harmonji, w obrębie tańca rytmiczne gesty; w architekturze ścisłe prawa statyki prowadzą do tak paradoksalnej treści zewnętrznej, jak krzywa wieża w Pizie; wspominam o tem mimochodem, aby podkreślić jednolitość elementów „dzieła“ we wszystkich sztukach). Treść zewnętrzna jednak, choć użyłem o niej, z braku innego określenia, słowa: postać, nie ma nic wspólnego z istotną formą dzieła sztuki, fabuła bowiem, jako taka, może istnieć poza dziełem sztuki, jak np. sławna „Żółta książka“, zbiór dokumentów z procesu Gwidona Franceschini z r. 1698, która jest kompletną treścią i dostarcza wszystkich szczegółów zewnętrznych

dla epicznego poematu R. Browninga *The Ring and the Book*. „Formowanie“ zaczyna się od chwili, kiedy artysta zajmie się kwestją, jak ująć ową treść zewnętrzną, by nieodwołalnie i niezbicie wskazała odbiorcy wrażeń na treść wewnętrzną, jak ująć fabułę, by zmusić swego czytelnika, czy widza, czy słuchacza, by stanął bezwzględnie na tem samem stanowisku, na jakiem stał artysta, by ujrzał, zrozumiał, pojął lub przynajmniej odczuł to samo, co w chwili koncepcji dzieła widział, pojął lub czuł artysta. Forma wewnętrzna — to kompozycja dzieła, i tutaj wybór odpowiedniego rodzaju danej gałęzi twórczości artystycznej rozstrzyga zasadniczo o spełnieniu swego zadania przez artystę; przy nieodpowiedniej kompozycji powstaje nieporozumienie między artystą a publicznością, nieporozumienie, którego nie zdoła naprawić krytyka, mogąca w zakresie treści, tak zewnętrznej jak wewnętrznej, stać się przewodnikiem publiczności, ale tylko pod warunkiem, że forma wewnętrzna umożliwi jej dojście do platformy obserwacyjnej autora. Ostatnim elementem jest forma zewnętrzna, a więc to wszystko, co związane jest z materjałem danej gałęzi sztuki: słowem, dźwiękiem, barwą, linją, bryłowatością, wszystko, co jest bezpośredniem działaniem na zmysły, co obejmuje zarówno samo najprostsze przenoszenie pojęć od artysty do odbiorcy, jako też i wszelką ozdobność, owo „quantum“, niepotrzebne ze stanowiska samego porozumienia się autora z odbiorcą, ale konieczne ze względu na zadanie artysty: uwolnić w każdym z nas zawarte zdolności artystyczne i w chwili odbierania wrażeń, płynących z jego dzieła, stworzyć z każdego z nas współtwórcę.

Jakże przedstawia się ta analiza w przykładzie? Weźmy np. taki „Sen“ Byrona, znany powszechnie z przekładu Mickiewicza. Ideą tego utworu jest „autokatharsis“ poety z rozstroju, graniczącego z obłędem, dochodzącego do chęci ucieczki z życia przez samobójstwo, rozstroju, wywołanego bolesną tragedją rozwodu z żoną, będącą ostatnim aktem tragicznej miłości do Augusty Leigh; jest to moment przerzucenia odpowiedzialności za swój los na los czy czyny drugich (w tym wypadku Marji Chaworth) i moment przekonania samego siebie, że przeszłość ma wszystkie znamiona snu (sennego marzenia). Poemat jednak — mówiąc nawiasem — nie osiąga swego celu; „katharsis“ odbędzie się dopiero we Włoszech, w czasie tworzenia trzeciego aktu *Manfreda*. Dla tej idei „autopsychicznej“ wybrał Byron autobiograficzną fabułę, przedstawiającą dzieje jego miłości do Marji Chaworth w szeregu epizodów, nieodwołalnie zmierzających do końcowej tragedji: „ona w obłąkaniu, on na wygnaniu — oboje w cierpieniu“. Kompozycyjnie (forma wewnętrzna) jest to automonolog. Byron mówi od siebie, zupełnie wyraźnie wskazuje na autentyczność życiową opisywanej tragedji, tak, aby nie zaszło żadne nieporozumienie między nim a czytelnikiem, że tu idzie o jego, poety, apologję; do formy wewnętrznej należy też ujęcie jego stosunku do Marji, jako szeregu marzeń sennych, raz dla swobodnego operowania epizodami z własnego życia, bez bardzo ścisłego związku, drugi raz dla stworzenia atmosfery, w której łączy się rzeczywistość z snem, atmosfery zatem takiej samej, w jakiej wtedy znajdował się jego umysł. Formą zewnętrzną, nie zachowaną jednak przez Mickiewicza w przekładzie, jest biały wiersz, zawierający

w braku podźwięku rymów element wybitnie dramatyczny (nie elegijny, jaki zawiera wiersz przekładu), a więc odpowiadający tragicznemu nastrojowi walki woli do życia z układem stosunków, wywołanych winą temperamentu. Wrażenie „Snu“ podnosi forma zewnętrzna przez brak jakichkolwiek jaskrawych obrazów i brak wyrażenia jakichkolwiek głosów, tak że poemacik robi wrażenie wielkiej ciszy i coraz bardziej zgęszczającego się mroku nocy, wśród którego wreszcie otwiera się przepaść tajemnicy niedozwolonej wiedzy. Elementy wszystkie są tak dobrane, że poemacik jest niezaprzeczenie dziełem skończonem sztuki.

Tak samo np. „Pan Tadeusz“. Ideę, treść wewnętrzną, chęć zatrzymania w najpiękniejszych barwach przeszłości Polski, która musiała minąć bezpowrotnie, nie mogąc w danej chwili, wobec politycznej niewoli, stać się bezpośredniem źródłem nauki z jednego pokolenia w drugie, chęć zatrzymania tej przeszłości jako źródła narodowego optymizmu, ujął Mickiewicz w fabułę historji zajazdu, wyrażającego symbolicznie przejście od dawnej Polski, pełnej prywaty, do Polski nowej, pełnej obywatelskiego poświęcenia, jak właśnie ów najazd przemienia się w bitwę i wywołuje konieczność ucieczki za Niemen młodzieży litewskiej, która jednak wraca z wojskami napoleońskiemi do kraju i wolności. Forma wewnętrzna to naturalna dla treści o charakterze heroicznym forma eposu, bo w jej szerokich ramach mieści się obraz całego życia, przez swoją całość noszący zawsze charakter pozytywnego dobra, a jako rzecz skończona, posiadający charakter moralnego wzoru; stanowi on bowiem coś wyższego od naszego normalnego poglądu na świat, obejmującego jeden tylko jego wycinek. Co do formy zewnętrz-

nej, to wybór trzynastozgłoskowca o swoistym dźwięku opowieści (należy tylko zestawić wiersz „Pana Tadeusza“ z lirycznym wierszem „Marji“ lub z dramatycznym odcieniem przekładu byronowskiego „Lary“ przez Korsaka, aby zrozumieć, co mam na myśli w tem określeniu) świadczy o tendencji Mickiewicza do obudzenia spokoju w duszy czytelnika, a uczucie pogody konieczne dla zakiełkowania nadziei stara się Mickiewicz (poza kompozycyjnym momentem usunięcia powrotu Napoleona z Moskwy) utrzymać przez obfitość jasnych, spokojnych barw, od owych „pól wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem“ począwszy, a skończywszy na polonezie w ostatniej księdze.

Rozwiodłem się nieco szerzej nad analizą dzieła sztuki i pozwoliłem sobie przytoczyć przykłady, aby nie wywołać nieporozumienia przy charakterystyce literatury jako „dzieła swej epoki“, zwłaszcza, że, przy takiem jej rozważaniu, musi naturalnie pojęcie owych czterech elementów ulec pewnemu przesunięciu. Przytem w toku omawiania poszczególnych autorów chciałbym używać powyższych określeń i wołałem zamieścić ich wykład we wstępnym i ogólnym rozdziale, niż rozrywać później monograficzne rozdziały wsuwaniem w nie ustępów o treści ogólnej.

Ideą zasadniczą okresu 1798—1831, ideą, którą zawsze i wszędzie można odnaleźć u źródła twórczości głównych pisarzy owoczesnych, ideą zatem, którą musi się uznać za treść wewnętrzną życia epoki i literatury, jako wyrazu tego życia, jest idea sprawiedliwości społecznej. Musiała się ona bezwzględnie pojawić w chwili, gdy ogłoszono „prawa człowieka“, gdy dopuszczono do możliwości życia kulturalnego najszersze masy społeczne. Dopuszczenie tych mas

spowodowało owo napięcie, o którem wspomniałem na początku, napięcie, dające się porównać istotnie do napięcia siły elektromotorycznej, które w owej chwili potrafiło wprawić w ruch najpotężniejsze motory twórcze, istniejące w duszy indywidualnego człowieka, i stworzyć wielkie dzieło. W chwilach takich budzi się w duszach twórców pragnienie zwycięstwa, zdobycie owych mas dla cywilizacji, bo każda praca kulturalna ma w sobie pierwiastek zwycięstwa, w którem nie istnieją zwyciężeni, nie istnieje klęska drugich, każdy zaś prawdziwy twórca ma w duszy swej miłość takiego „czystego“ zwycięstwa. Świadomość zwiększania się podstawy dla takiej pracy, zwiększania się także nawet matematycznego, budzi u twórcy chęć ujęcia w swe ręce mas dotychczas nieznanych. Tak więc Chaucera epopea powstaje w okresie Wycleffa i lolardów, potężnego, jak na owe czasy (koniec wieku XIV), ruchu demokratycznego. Dramat Shakespeare'a rodzi się w okresie protestantyzmu i humanizmu, które rozbijały ugrupowania, krępujące wolność myślenia i reagowania, i choć nie rozszerzały zakresu odbiorców wrażeń, dopuszczały te same warstwy do indywidualnego niejako reagowania na wrażenia zewnętrzne, a nie ograniczały ich do reakcji wyłącznie pod kątem danego ugrupowania feudalnego czy religijnego; stąd płynie szerokość zagadnień Shakespeare'a, który przemawia do nas jako do istot, biorących udział w życiu bezpośrednio, a nie jako do członków grupy społecznej jedynie. W okresie romantycznym podstawa ta rozrosła się do całej ludzkości — naturalnie teoretycznie, względnie przejściowo i to dość krótko, bo praktycznie podstawa ta ograniczyła się do zakresu narodu. Dopuszczenie jednak wszystkich do udziału w życiu

kulturalnem musiało koniecznie stworzyć hasło, dokoła którego, jako dokoła osi krystalizacyjnej, mogłaby się skupiać myśl twórcza. Hasłem tem była sprawiedliwość społeczna, t. j. układ między prawami a obowiązkami obywatela. Zaczęło się od p r a w, ale musiało się skończyć na o b o w i ą z k a c h. W angielskiej polityce współczesnej, polityce z czasów rewolucji francuskiej, nie można mówić o „reakcji“; oba główne stronnictwa, torysi i whigowie, pierwsi z nich, reprezentowani przez szlachetnego retora Edm. Burke'a i młodocianego głębokiego polityka, Williama Pitta młodszego, drudzy przez szereg dzielnych mężów stanu pod kierownictwem Karola Foxa, i jedni i drudzy zdawali sobie sprawę z konieczności wcielenia w życie tego hasła, ale różnili się w metodach. Angielska psyche pożąda namiętnie sprawiedliwości; dzieje ustroju Anglji możnaby niemal sprowadzić do zagadnienia wymiaru sprawiedliwości, przynajmniej do końca XVI wieku, poczem silniej występuje idea wolności sumienia (wiek XVII), a w wieku XVIII dochodzi właśnie do głosu owa sprawiedliwość społeczna, która w pierwszej chwili jeszcze w okresie przedrewolucyjnym ma charakter walki o równouprawnienie wobec władzy. Tak np., żeby tylko najcharakterystyczniejsze wybrać przykłady, Józef Priestley, ksiądz anglikański, wielki fizyk, odkrywca tlenu, obfity pisarz teologiczny, w dziełku: *An Essay on the First Principles of Government* (1768) podkreśla konieczność „kontraktu“ społecznego: każdy oddaje część swojej „civil liberty“ za „political liberty“ t. j. za udział w rządzie, rząd zaś sam o tyle jest uprawniony do mieszania się w sprawy indywiduów, tworzących państwo, o ile to czyni mądrze; wniosek stąd oczywisty, że rządem do-

brym może być tylko rząd republikański, złożony z ludzi o wysokiej moralnej cnocie. Miarą cnoty jest jej pożyteczne działanie: im szersze obejmuje masy, tem większa jest cnota; celem rządów powinno być „dobro i szczęście członków, to jest: większości członków danego państwa“ — mamy tu już utylitaryzm w zaczątku. Następca jego w ideach społecznych, przyjaciel, Ryszard Price, przez swoją mowę na cześć początków rewolucji francuskiej mimowolny sprawca wspaniałych swoją retoryką i uczuciem narodowem, zabarwionych pewnym odcieniem natchnionego imperjalizmu *Reflections on the French Revolution* Burke'a (1790), idzie dalej od Priestley'a w swoich zapatrywaniach na rolę rządu. *Observations on the Nature of Civil Liberty* (1776) głoszą, że rząd jest właściwie złem koniecznem, że ograniczyć go trzeba jedynie do roli przeszkadzania w próbach naruszania swobody jednych przez drugich, że „wszystkie podatki są swobodnemi darami, wszystkie prawa są uchwalane za wspólną zgodą, wszyscy urzędnicy są deputowanymi, wyznaczonymi do wykonywania tego dobrowolnego układu“. „Wszyscy“ i „dobrowolne“ oto najdalej idące uproszczenie idei praw człowieka. Gdy zostaną one ogłoszone przez rewolucję francuską oficjalnie jako podstawa układu społecznego, Tomasz Paine (1737—1809), pisarz o wybitnie dziennikarskiem zacięciu, człowiek o temperamencie demagoga, co nadało specjalny charakter jego argumentacji w pismach, a w życiu naraziło go na niechęć ze strony wszystkich, którym poświęcił swoją pracę: rodaków, obywateli amerykańskich i rewolucjonistów francuskich, Paine pisze odpowiedź na „Uwagi“ Burke'a pod tytułem *The Rights of Man.* Stara

się tam wykazać, że prawa t. zw. obywatelskie są wywołane koniecznością umożliwienia społeczeństwu wyzyskania prawa naturalnego, równego dla wszystkich. Potrzeba obrony „praw człowieka“ mówi o pewnem zaniepokojeniu wobec trudności zrealizowania hasła rewolucji: wolność, równość, braterstwo. Okazało się, że te trzy pojęcia nie są jeszcze pojęciami ostatecznemi, że nie mogą istnieć w życiu bez innego pojęcia, które częściowo przesłaniały, częściowo starały się rozwiązać w formę życiową, pojęcia sprawiedliwości. Przy pojęciach wolności i równości, które wyrażały pełnię praw człowieka, postawiono zasadę braterstwa, która miała stanowić podstawę obowiązków, ale podstawa ta była bardzo ogólnikowa i bardzo chwiejna wobec nastroju warstw tak *ancien* jak *nouveau régime'u*. A przecież sprawiedliwość, t. j. układ naprawdę pełny między prawami a obowiązkami, była istotnym motywem dążeń ówczesnej epoki. To też nic dziwnego niema w tem wielkiem wrażeniu, jakie wywołała książka Williama Godwina: *Enquiry concerning Political Justice* (1793), książka, którą zachwycał się Wordsworth i całe jego otoczenie, książka, która była ewangelją młodzieńczych lat Shelleya. Godwin, spokojny doktryner, miał odwagę dojść w swoich rozumowaniach do absurdów — i fakt przyjęcia z entuzjazmem jego pracy jest najlepszym sprawdzianem napięcia ówczesnej myśli społecznej. „Sprawiedliwość jest regułą życia, mającą swe źródło w związku jednej apercypującej (t. j. zdolnej do myślenia) istoty z drugą“, przedmiotem zaś sprawiedliwości jest dobro ogólne, które powinno wyprzedzać wszystkie punkty widzenia prywatnej lub osobistej natury. Godwin bu-

duje swój gmach sprawiedliwości społecznej na dwóch kamieniach węgielnych: jeden z nich to wiara w zdolność człowieka do osiągnięcia doskonałości *(perfectibility of man)*, drugi to nauka o konieczności. Doskonałość człowieka objawi się w zupełnem zrozumieniu sprawiedliwości, w pełnem realizowaniu cnoty i w posiadaniu dobrej woli; dojdzie się do niej przez rozwijanie umysłu, który, według Godwina, potrafi podbić zmysły i namiętności; błędy i moralne słabości ludzkie dają się przezwyciężyć przez rozumowanie i przez komunikowanie prawdy, która jest wszechpotężna. Godwin, pochwycony także wartkim prądem rozwoju myśli przyrodniczej współczesnej, miesza rozwój kultury materjalnej z duchową i widzi w przyszłości doskonałość człowieka także w fizycznym jego ustroju: przy pomocy nauki człowiek osiągnie nieśmiertelność fizyczną, ustanie podnieta do propagacji, a z nią namiętności i pokusy zła. Co do istoty zła, to Godwin, jak razem z nim cała epoka, kręci się ciągle koło tego problemu i nie może znaleźć zadowalającej odpowiedzi. Obecne zło (do pojęcia zasadniczego zła Godwin nie dochodzi) płynie z faktu, że istnieje nieodwołalny związek *(necessity)* między przyczyną i skutkiem, jednym faktem a drugim; dobro i zło są koniecznemi ogniwami w łańcuchu wypadków życiowych; nie należy więcej nienawidzić noża niż złoczyńcy, a nożem w tym wypadku jest sam zbrodniarz, który tylko wskutek zbiegu różnych wpływów popełnia swój czyn. Dobre wypadki, dobre warunki życia czynią ludzi dobrymi, nędza i rozgoryczenie psują człowieka; nie można zatem karać za zły czyn, bo złoczyńca nie ma wobec *necessity* wolnej woli, trzeba go oświecać, przekonywać. Teorja konieczności — twierdzi God-

win — nie jest powodem do rozpaczy, przeciwnie, zawarte w niej pojęcie konieczności dobrego oddziaływania dobrych czynów powinno zachęcić każdego do „podejmowania przykrych i trudnych zajęć“. Książka Godwina jest obrazem rewolucji francuskiej w świetle psychiki angielskiej. Godwin przeciwstawia się wszelkim gwałtom w przeprowadzaniu reform, niechętnie patrzy na stowarzyszenia polityczne, jako mogące przez organizację swoją wywierać supremację na całe społeczeństwo; rząd jest w najlepszym nawet wypadku złem i może być tylko tolerowany w interesie ogólnego spokoju społeczeństwa. Oświata nie powinna być nigdy złożona w ręce rządu, bo to grozi ujednostajnieniem myśli i nadawaniem jej pewnej trwałości, podczas gdy nasze zasady powinny podlegać ciągłej rewizji, a jako dowód szlachetnego doktrynerstwa i szlachetnej wiary w człowieka niechaj służy fakt, że Godwin nie zgadza się na tajne głosowanie, żądając naturalnie powszechnego prawa wyboru. Jednem słowem, książka Godwina była idealnym obrazem najgłębszej troski ówczesnej, troski o zrealizowanie idei sprawiedliwości społecznej. Uczyniła to zaś przez zwrócenie uwagi na konieczny związek każdego kroku każdego obywatela z życiem całego społeczeństwa, i równocześnie przez zwrócenie uwagi na ciągłą przemianę stosunków społecznych, która to przemiana, według Godwina, miała nawet pewien wytyczny kierunek postępu ku doskonaleniu się fizycznemu i moralnemu człowieka. Zwrócenie uwagi na konieczność ciągłej rewizji swego stosunku do otoczenia, było hasłem stworzenia politycznej myśli ewolucyjnej na podstawie doświadczeń rewolucji.

Jakżeż wyraziła się ta treść wewnętrzna epoki w jej literaturze pięknej?[1]) Jakże dadzą się zgrupować idee poszczególnych utworów, abyśmy mogli zdać sobie sprawę z treści zewnętrznej literatury jako „dzieła epoki“? Tu zachodzi właśnie to przesunięcie, o którem przedtem wspomniałem. Idee utworów, ich treść wewnętrzna, stanowią treść zewnętrzną dla zasadniczej idei epoki, z której, jak z podłoża, wyrastają tamte. Przed poetą, który tworzy kulturę, stoją dwa zadania: poznać człowieka, który obecnie w całym swoim liczbowym rozmiarze został do kultury dopuszczony, i wskazać mu zakres jego szczęścia w obrębie obowiązków i praw, nauczyć go dróg sprawiedliwości społecznej. Pierwsze zadanie jest łatwiejsze, to też badaniem psychologji ludzkiej zajmują się sumiennie autorowie romantyczni. Badanie to było już poniekąd przygotowane przez teorjopoznawcze dzieła Locke'a i Berkeleya, Hume'a i Hartleya, z pomiędzy których ostatni odgrywał w tym czasie najpoważniejszą rolę, a przez przebrzmiałą już wtedy w Anglji teorję o „wibracjunkułach“ stoi w bliskiem pokrewieństwie z „promionkami“ filareckiemi. Pomagała tu i znajo-

---

[1]) W zakresie myśli filozoficzno-społecznej wyraziła się ta idea sprawiedliwości nauką społeczną Jer. Benthama (1748–1832), rozprowadzoną w system przez jego uczniów, Jamesa Milla (1778—1836) i syna tegoż, Johna Stuarta Milla (1806—1873). Nauka ta, zwana „utylitaryzmem“, jest szukaniem drogi wyjścia na podstawie zasad niejako matematycznych bez uwzględnienia pierwiastka uczuciowego, który właśnie taką ogromną rolę odgrywa w twórczości literackiej owego okresu, jako podłoże wszystkich usiłowań rozwiązania problemu sprawiedliwości. Pozbawiony pierwiastka uczucia utylitaryzm musiał się oprzeć o egoizm czyto osobisty, czy klasowy i doprowadził w swoich ostatecznych konsekwencjach do szkoły manchesterskiej liberalizmu angielskiego.

mość Rousseau'a, natomiast małej wagi dla poznania psychologicznego była wielka powieść angielska XVIII wieku, która bez znajomości istotnej psychologji — apriorystycznie niejako — budowała życie społeczne, przez stawianie idealnych postaci jako wzorów (Richardson) i przez pełną werwy satyrę na nieprawdę stosunków społecznych (Fielding) lub poszczególnych klas (Smollett). Obecnie zniesione zapory klas pozwalały i zmuszały niejako do poznania człowieka w jego najbardziej charakterystycznych cechach wspólnych. Stąd przedmiotem badania stają się przedewszystkiem warstwy poza „towarzystwem“, np. u Wordswortha chłopi, u Scotta „niższe“ warstwy, wszystko to, co ma namiętności silne i proste, prymitywne, a obok nich to, co jest pewnem odstępstwem naturalnem od normy, odstępstwem, niewywołanem kulturą i jej zboczeniami, ale mającem źródło w samej istocie psychiki ludzkiej, pozwalającem nam wobec tego poznać lepiej samą normalną psychikę: więc idjoci, napół obłąkani, zupełni szaleńcy, wreszcie ludzie, stojący na progu obłąkania pod wpływem swych namiętności. Ale odstęp między twórcą a przedmiotem badania był jeszcze za duży wobec zupełnie jeszcze świeżego kontaktu i braku metod badania, stąd wkrótce badanie psychologiczne przenosi się na objekt do tych badań zawsze gotowy, na samego siebie. Bo twórca-poeta nie jest niczem innem w pojęciu ówczesnem, jak człowiekiem takim samym, jak wszyscy inni, tylko posiadającym silniejsze napięcie uczuciowe. „Kim jest poeta? Do kogo się zwraca? I jakiej należy od niego oczekiwać mowy?“ — pyta Wordsworth w swojej przedmowie z 1800 i tak odpowiada: „Jest to c z ł o w i e k, który przemawia do l u d z i — człowiek

jedynie tylko obdarzony żywszą od innych wrażliwością, silniejszym entuzjazmem i czułością, który ma lepszą znajomość ludzkiej natury i bardziej pojemną duszę, niż prawdopodobnie naogół posiadają inni; człowiek więcej zadowolony z własnych namiętności i ruchów woli i który cieszy się więcej duchem życia, w nim istniejącym; który rozkoszuje się rozważaniem podobnych ruchów woli i namiętności, przejawiających się w procesach wszechświata i posiada wskutek przyzwyczajenia pęd ku stwarzaniu ich tam, gdzie ich nie znajduje". Z niezbyt jasnych określeń Wordswortha wynika jednak, że poeta jest przedewszystkiem psychologiem; do znajomości praw wszechświata dochodzi on przez kontemplację samego siebie, idącą głębiej niż u innych ludzi, przy oświetleniu mocniejszem, dostarczanem przez większą wrażliwość. Poeta sam doskonale nadaje się do obserwacji dlatego, że istotą jego pracy jest czysta twórczość, nieskrępowana wtórnemi czynnikami, jakie istnieją np. przy jakiejkolwiek pracy zawodowej; charakter jego pracy jest zarazem charakterem pracy natury, gdyż jest twórczy a nie przetwórczy. Stąd najlepszemi rzeczami w okresie romantycznym są autopsychiczne utwory: „Preludjum" Wordswortha, liryki Coleridge'a i ustępy z „Biographia Literaria", „Epipsychidion" i „Adonais" Shelleya, „Ody" i „Hyperion" Keatsa, „Essays of Elia" Lamba, osobiste szkice Hazlitta, „Wyznania" De Quinceya, trzecia pieśń „Childe Harolda" i dygresje osobiste „Don Juana" Byrona. Byron zresztą jest przykładem pewnego przesunięcia momentu psychologicznego podłoża myśli. Byron jest przedstawicielem „indywidualizmu", który nie liczy się z obowiązkami, a tylko na prawach człowieka buduje swój po-

gląd na świat; jest to niezawodnie mniej szlachetny typ myśliciela i twórcy i jako taki odegrał mniejszą rolę w literaturze angielskiej i w życiu angielskiem poza właśnie wymienionemi wyżej dziełami. Pokusa indywidualizmu była wtedy wielka; zagłębianie się w swoją psychologję łatwo stawało się dla słabszych duchów celem samym w sobie, a nie środkiem do zgłębiania praw wiecznych i ogólnych.

O wiele trudniejsze było do spełnienia drugie zadanie: wskazać drogę do szczęścia. Kulturalne zadanie twórczej myśli artystycznej widniało wyraźnie przed pisarzami ówczesnymi: „Jedynym niezawodnym znakiem genjalności w zakresie sztuk pięknych jest rozszerzanie (przez swoją pracę) sfery ludzkiej wrażliwości ku radości, zaszczytowi i pożytkowi ludzkiej natury“ -- pisze Wordsworth we wspomnianej przedmowie. Nie każdy mógł się uważać za genjusza, któremu danem było cel osiągnąć, ale każdy artysta musiał mieć przed sobą ten cel: „radość, zaszczyt i pożytek dla ludzkiej natury“. Cztery sposoby osiągnięcia szczęścia, które kłóciłoby się jak najmniej z pojęciem sprawiedliwości społecznej, cztery drogi kształcenia indywidualnego charakteru i stwarzania wyższej kultury, cztery ideały — dadzą się odnaleźć w ideologji „romantyzmu“, jako dzieła społecznego swej epoki.

Pierwszy z nich to natura. Jest to natura, której jeszcze nie tknął świetny w swych skutkach kultury zewnętrznej, bolesny w rozszerzaniu sceptycyzmu, rozwój nauk przyrodniczych, natura, na której nie wycisnęły piętna „walki o byt“ teorje ewolucyjne XIX w., natura nie straszna tajemnicą bytu, ale przeciwnie: mądra wychowawczyni, pełna tajemnej wiedzy o siłach życia, które wszystkie pracują dla jednego

wielkiego celu, dla osiągnięcia pełnej harmonji. Harmonja, spokój, majestat, bliskość życia sprawiają, że natura staje się oknem na życie, jedynemi wrotami, przez które można dojść do Boga; co więcej, na naturę przenosi się atrybucje bóstwa i ona staje się jedynym nauczycielem, kierownikiem, a równocześnie celem życia. Potrzeba piękna szuka ujścia w pięknie krajobrazu, życie indywidualne, jeżeli ma być prawdziwe i bliskie swego celu istotnego, poznawania tajemnicy życia, powinno odbywać się w otoczeniu natury. Stąd wędrówka z murów miasta w piękne okolice wiejskie, w stosunki życiowe, regulowane procesami natury, a nie wtórnemi procesami życia skupień, stworzonych sztucznie przez człowieka, w stosunki życiowe, gdzie „pasje“ i uczucia ludzkie są proste, szczere, silne, noszące niemal charakter instynktów naturalnych, przez to prawdziwe prawdą życia, zwracające się do przedmiotów, mających sankcję natury, a nie sankcję moralnych konwenansów ludzkich. „Lakiści“ są najlepszym przykładem tego ruchu, który zresztą ogarnął szersze kręgi; Shelley i Keats tak samo ciągną ku naturze, ten pierwszy uczyni z niej przecież swego Boga. Zupełnie naturalnym momentem w tym ruchu będzie opisowość natury, której źródłem będzie radość ze znalezienia drogi do spokoju — opisowość ta jednak będzie mieć w sobie zawsze element nastroju.

Drugi ideał jest odmienny i przyszedł później, kiedy nauka o naturze, jako o bezwzględnie pewnym środku rozwiązania zagadki sprawiedliwości społecznej i kształcenia ludzkości w kulturze, okazała się nie wystarczającą przez fakt, że wobec natury niema właściwie praw i obowiązków. Tymczasem kwestja obo-

wiązków była paląca i drogę do kształcenia człowieka w jego obowiązkach ludzkich zdawano się odkrywać w kształceniu go w jego obowiązkach narodowych. Pojęcie narodowości bowiem oparte jest jedynie na pojęciu obowiązków i nie ma w sobie żadnego pierwiastka „praw“ (o ile nie jest imperjalizmem), stąd nadaje się znakomicie, jako środek pedagogiczny do zrozumienia i przejęcia się ideałem. Pojęcie narodowości po raz drugi w Anglji (po raz pierwszy sprecyzowało się w czasach elżbietańskich, ale wskutek walk parlamentarno-religijnych zagasło) dochodziło wtedy do wyrazu pod wpływem rywalizacji z Francją o kolonje, jak świadczy choćby fakt sławnej „Maski o Alfredzie“ J. Thomsona z r. 1740, która zawiera narodowy hymn: *Rule Britannia.* Narodowość wogóle dojrzewa w XVIII wieku i wysoce znamienny jest fakt pojawienia się i przyjęcia w słownictwo powszechne słowa *international*, ukutego przez twórcę mnóstwa terminów, przeważnie jednak odrzuconych, Jeremjasza Benthama. Widać, że pojęcie narodu jest ustalone, skoro można mówić o stosunkach międzynarodowych. Sir James Mackintosh, z początku wielki obrońca zasad rewolucji francuskiej w płomiennej odpowiedzi na „Uwagi“ Burke'a: *Vindiciae Gallicae*, już w ośm lat potem, w 1799 r., wygłasza odczyty publiczne „o nauce prawa naturalnego i prawa narodów“, która jest nauką o obowiązkach ludzi i państw. Ideą przewodnią tylko częściowo wydanego dziełka jest właśnie przejście od praw naturalnych do obowiązków różnorodnych — zależnie od tego, czy są to obowiązki ludzi między sobą, czy obowiązki płci, czy obowiązki względem państwa. Wolność jest celem wszelkich rządów, dlatego też najgorsze rządy są lepsze od żadnych, jeżeli chodzi o spo-

kój i bezpieczeństwo własnego życia. Naród jako całość ma prawo stanowić o sobie, ale nie ma tego prawa grupa niezadowolonych; naród może spowodować reformę, i ta będzie zawsze sprawiedliwa, bo „sprawiedliwość jest sama w sobie wielką stałą polityką społeczeństwa obywateli“ — „każde zaś odstępstwo od niej, bez względu na warunki, ulega podejrzeniu, że nie jest żadną polityką“. Jeśli dodamy jeszcze, że, według Mackintosha, prawo naturalne rozciąga się na narody, bo wszystkie narody są sobie równe i dlatego wszystkie są uprawnione do odparcia przemocą pogwałcenia tego prawa, zrozumiemy, że pojęcie narodowości stało się definitywnem kryterjum w polityce zewnętrznej i wewnętrznej. Taką samą drogę od ideałów rewolucyjnych ogólno-ludzkich do ciaśniejszych poniekąd ideałów narodowych, co Mackintosh, odbywali wszyscy zwolennicy rewolucji francuskiej w Anglji; tą drogą poszedł np. Wordsworth, Southey i stronnictwo whigów, z wyjątkiem skrajniejszej partji t. zw. radykałów. Ale innym torem szła przemiana pojęć poetów, innym przemiana pojęć polityków. Ci pierwsi oparli się na elemencie altruizmu, zawartym w patrjotyzmie, na pierwiastku poświęcenia osobistego dla celów ogólnych, obejmujących wszystkie warstwy i klasy bez względu na różnice posiadania i przez to zakrywających problem wewnętrznego układu; widzieli w umiejętności tego poświęcenia sposobność do pogłębienia, uszlachetnienia duszy, świeżo przypuszczonej do praw obywatelskich masy [1]). Politycy angielscy oparli się na

---

[1]) Aby uniknąć nieporozumienia, zaznaczam, że politycznie pierwsze kroki w kierunku równouprawnienia poczyniła dopiero reforma wyborcza z 1832, wzgl. przyznanie robotnikom prawa stowarzyszania się w 1824 i emancypacja katolików w 1829 r. Mó-

drugim elemencie w patrjotyzmie, na egoizmie narodowym i próbowali przerzucić punkt ciężkości myśli społecznej na dbałość o dobro ogólne narodu, które w rezultacie swoim powinno przynieść szczęście wszystkim członkom narodu bez względu na różnice klasowe. Przeciw temu nadużywaniu hasła narodowego musiał się naturalnie podnieść głos nagany — i los naznaczył do tej niewdzięcznej roli Byrona, który do tragedji osobistej, wywołującej nieporozumienie z publicznością, dodał jeszcze na swoją udrękę nieporozumienie na tle ideału patrjotycznego przez swoje dygresje polityczne w „Don Juanie". Ale literatura narodowa, płynąca ze szlachetnego ujęcia patrjotyzmu, kwitnie i ma takich przedstawicieli jak Wordsworth, Southey, Campbell, szereg mniejszych poetów, a nadewszystko Scott. Zwrot do historji stoi w ścisłym związku z budzeniem się poczucia narodowego, bo wszak historja jest wspólną wszystkich przeszłością; jak każda p r z e s z ł o ś ć, jest ona źródłem obowiązków, tu zatem wspólnych obowiązków. Co więcej: historja jedna może dostarczyć niejako kodeksu honorowego dla wszystkich nowowstępujących w obręb kulturalnego życia, może im dostarczyć przykładów świetnych czynów, poświęceń i zmagań się w myśl wspólnego ideału, wspólnych celów, które zostały już osiągnięte i w ten sposób usankcjonowały poprzednie

---

wiąc o przypuszczeniu mas do życia obywatelskiego, mam na myśli uświadomienie sobie ze strony tych mas swoich uprawnień po „deklaracji praw człowieka" i po jej częściowej realizacji w okresie napoleońskim. Zwycięstwo polityczne było już tylko kwestją czasu. Nastrój zaś był wybitnie demokratyczny i objawiał się choćby np. żywem zainteresowaniem sprawą wychowania narodowego.

szlachetne wysiłki obywateli. I w Anglji był ten sam sentyment wobec przeszłości, który zawarł się w wierszu „Pieśni Wajdeloty“, tak niehistorycznym, jeżeli brać pod uwagę ścisłą treść, tak ważnym, jeżeli brać pod uwagę nastrój chwili: owo pragnienie, abyśmy my, z dzisiejszego okresu, „chwilę jedną tak górnie przeżyli, jak ich przodkowie niegdyś całe życie“. W ramach tego ujęcia problemu społecznego mieści się i zainteresowanie poezją ludową. Ma ono dość skomplikowane źródło: jest w niem i radość, płynąca ze świadomości wielkich zdolności kulturalnych w ludzie, który zdobył prawa kulturalne; jest nieco utylitarystyczna myśl oddziaływania na lud przez pośrednie ogniwo między twórczością warstw wykształconych a ludem, o który trzeba dbać, a do którego literatura nie umiała jeszcze trafiać, choć Wordsworth, jak Mickiewicz, marzył o popularnem wydaniu swoich dzieł dla ludu; jest wreszcie i uzyskanie pewniejszej podstawy dla wiary w ideał narodowy przez świadomość, że istniał zawsze lud angielski, który czuł się narodem i wyrażał to w swoich utworach lub w utworach, które przejął z literatury wykształconej na własność, przerobił wprawdzie na swój sposób, ale zachował wśród siebie, podczas gdy z kart rękopisów i z półek bibjotecznych zginęły te utwory bez znaku. Ballady i podania ludowe stają się przedmiotem badania, jako wyraz wspólnoty ludu z innemi warstwami od najdawniejszych czasów.

Ideał narodowy był jednak niezaprzeczenie zacieśnieniem horyzontów, otwartych przez tezy rewolucji francuskiej, i tym, którzy pragnęli szerszego pola do działania, wystarczyć nie mógł. Przy przeświadczeniu o niemożliwości osiągnięcia sprawiedliwości

w układzie stosunków społecznych, gdzie narodowość była jednak najszlachetniejszym typem, nie pozostawało nic innego, jak przenieść rozwiązanie zagadnienia sprawiedliwości poza życie zewnętrzne, w życie pozaświatowe, poza przestrzeń życia ziemskiego i czas żywota doczesnego. Było to realizowanie jednego z najbardziej zasadniczych praw naturalnych, prawa do wiary w istnienie siły bezwzględnie doskonałej i najsprawiedliwszej. Mistycyzm, który cechuje literaturę angielską od czasów anglosaskich, i który później w różnej formie przetrzymał okres racjonalizmu XVIII wieku, wypowiada się w tym okresie silniej, przedewszystkiem w poezji Coleridge'a. Mistycyzm ten szuka oparcia o religję i wśród istniejących kultów wybiera sobie jedynie mistyczny odłam wiary wśród współczesnych, wyznanie rzymsko-katolickie. Z tego mistycznego pędu zrodzi się poźniej w 30-tych latach ruch oksfordzki, mający tak doniosłe skutki dla duchowego życia Anglji, skutki, jeszcze do dziś niezlikwidowane. W naszym okresie dojdzie on do teokratycznie pomyślanego układu społeczeństwa u Coleridge'a w jego późniejszych myślach teologiczno-filozoficznych. Mistycyzm ten, nie mogąc odkryć źródła zła w świecie natury, szukać będzie zła w świecie nadnaturalnym, i zależnie od nastroju duszy poety otrzymamy odmienną „genesis“ zła u Blake'a w jego *Prophetic Books*, u Shelleya w *Prometeuszu*, u Byrona w *Kainie*, u Coleridge'a w *Christabel*. Człowiek, skrępowany nierozwiązalnem zagadnieniem sprawiedliwości w życiu zewnętrznem, tam, w tem życiu pozaświatowem, ma bezwzględną swobodę ducha, ma mistyczną świadomość swego bytu, która jest zarazem tego bytu racją, stoi wprawdzie wobec walki sił wyższych, ale

stoi jako jednostka bezwzględnie wolna i równa tym siłom, wobec których nie ma praw, obowiązki zaś przyjmuje dobrowolnie. Rozwiązanie to było naturalnie nieistotne i praktyczne skutki przyniosło dopiero przez ruch oksfordzki, który jako jedną ze swoich charakterystycznych cech przynosił powstawanie klasztorów anglikańskich, gdzie mistycyzm życia znajdował odpowiednie warunki wcielenia się w prawdę życia.

Historycznie najpóźniej pojawia się czwarte rozwiązanie, które, ze względu na możliwości w duszy artysty i możliwości wprowadzenia go w życie, okazało się najbardziej żywotnem w bezpośrednio następującej epoce. Jest to hasło, głoszące, że do osiągnięcia pełni życia kulturalnego, a zatem do osiągnięcia sprawiedliwego układu w życiu społecznem, można dojść jedynie przez sztukę, jako nauczycielkę piękna. „A thing of beauty is a joy for ever“ — rozpoczyna Keats swój poemat o „Endymjonie“, a w „Odzie na urnę grecką“ mówi: „Truth is Beauty, and Beauty is Truth“. Te powiedzenia stały się alfą i omegą ewangelji społecznej pracy warstw kulturalnych w Anglji XIX w. i tam, gdzie rzeczywiście kierowały pracą, dały świetne rezultaty, jak w dziełach wczesnych Ruskina i w działalności poetyckiej i sztuce stosowanej W. Morrisa; tam, gdzie były tylko motywem egoistycznego stosunku do piękna, dały wykwint egzotyczny Patera i chorobliwy estetycyzm późnych wiktorjanów. Rozwiązanie to było dla artysty najłatwiejsze; nie potrzebował już robić rachunku sumienia ze swoją sztuką, czy jest ona pożyteczna czy nie, bo już samo piękno jest środkiem o wysokiej wartości społecznej. Rozwiązanie to pozwalało na najdalej rozwinięty indywidualizm, który nie krępował się żadnemi wzglę-

dami i w ostateczności ogłosił hasło: „sztuka dla sztuki“, które, jak każde hasło, zostało nadużyte przez twórców, nie posiadających instynktowego zrozumienia wartości społecznej sztuki, tak jak je posiadał Keats, a po nim Robert Browning. To rozwiązanie wchłonęło w siebie inne. Natura stała się ornamentem, pięknem tłem, zwłaszcza z chwilą, gdy nauki przyrodnicze zrobiły z niej potworny splot wiecznie walczących instynktów. Narodowość, historja stała się kopalnią motywów, tem bardziej umiłowanych, im barwniejszych, stąd najbardziej poszukiwanych w najbarwniejszem ze wszystkich okresów historji europejskiej średniowieczu. Sztuka nawet opanowała poniekąd mistyczne uczucie w duszy ludzkiej i narzuciła się na jakiś czas jako wyraz jego w postaci przemian ceremonji, strojów, urządzeń wnątrz kościołów, w t. zw. High Church, anglo-katolickim kościele dzisiejszym. Okres 1798—1831 rozpoczyna się hasłem: Natura, kończy się hasłem: Sztuka — jedynem nowem hasłem z pomiędzy wszystkich wyżej wymienionych.

Przypatrując się bliżej tym rozwiązaniom problemu układu społecznego życia, spostrzegamy, że wszystkie one starają się właśnie wyminąć układ praw i obowiązków. Człowieka traktują one nie jako członka całości społecznej, ale jako jednostkę, o której pełnię idealną się starają. Literatura, jako sztuka, będąc siłą tylko kulturalną (kulturalną w znaczeniu rozszerzania życia duchowego, a nie ułatwiania przemian życia zewnętrznego, związanych z rozradzaniem się ludzkości), nie może i nie powinna stawać na innym punkcie widzenia, niż kulturalnym. To też kiedy punkt widzenia polityczny żądał równych praw, punkt widzenia społeczny przedstawiał równe obowiązki, punkt

widzenia kulturalny mógł jedynie wskazywać na równe ideały, jak narodowość lub rozkwit życia wewnętrznego i na równe szanse życia kulturalnego, które znajdowały się czyto w pięknie przyrody, czy też w pięknie sztuki. I kulturalny punkt widzenia wybierał sobie tereny, które były bezwzględnie wspólne i bezwzględnie wszystkim dostępne: piękno przyrody, historję i ideał poświęcenia, życie pozaświatowe duszy, piękno dzieła artystycznego. Moment równości był tu dochowany ściśle, także i moment wolności, ale z ograniczeniem go do wolności duchowej, nawet moment braterstwa poniekąd, ale braterstwa, wypływającego ze stosunku do jakiegoś wyższego ideału, nie braterstwa między sobą. Zagadka sprawiedliwości społecznej nie została rozwiązana, lecz wysiłki, podjęte w tym kierunku były wielkie i zostawiły w arcydziełach owej epoki ogromny zapas energji, płynący z głębokiej, szczerej miłości wszechludzkiej.

Formą wewnętrzną nazwałem ujęcie treści zewnętrznej w ten sposób, żeby koniecznie odsłaniała nam treść ideową dzieła. Charakter kompozycyjności okresu 1798—1831 da się ująć ogólnie w określenie, że następuje rozdział literatury pięknej od dydaktyzmu; tak poezja jak proza nie zamierzają uczyć wprost (choć powieść z tezą się pojawia, jednak niema w niej wykładu moralności); tak proza jak poezja nie chcą wykładać etyki czy samej, czy w połączeniu z estetyką, jak to czyniła poważna część literatury angielskiej XVIII wieku. Natomiast twórczość literacka nabiera pewnego charakteru naukowości — „poetry is the breath and finer spirit of all knowledge, the impassioned expression which is in the countenance of all science“ (poezja jest tchnieniem i subtel-

niejszym duchem wszelkiej wiedzy, jest pełnym uczucia wyrazem, który widnieje na twarzy wszelkiej nauki). Herford nazywa to bardzo słusznie „krytycyzmem życia“; możnaby to bliżej określić jako usiłowanie zawarcia w poezji prawdy życiowej, znanej — w myśl cytowanego wyżej określenia „poety“ — dokładniej twórcom, niż przeciętnemu człowiekowi, jako usiłowanie stworzenia „dokumentów ludzkich“, obejmujących stosunek człowieka do Boga, natury, bliźnich i samego siebie. Jest to dawanie materjału etyki w ręce każdego nowego członka kultury, aby sam sobie wyrabiał swoją etykę. Źródłem tego typu formy kompozycyjnej jest przeświadczenie o indywidualnej wartości każdego człowieka i przekonanie, że wartość istotną w życiu ma tylko taki pogląd na świat i taki pogląd etyczny, który człowiek sam sobie wyrobi. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ — brzmi ostateczny wyrok na Fausta, a podobne hasło ogłosiła *The White Doe of Rylstone* Wordswortha o kilkanaście lat wcześniej. Zwracanie się twórcy do wszystkich, do całej ludzkości, a nie tylko do swojej koterji literackiej czy warstwy społecznej, sprowadza zanik pewnych rodzajów, jak np. satyry, która może interesować pewne tylko koła, zwraca się przeciw poszczególnym błędom społecznym; ogólno-społeczna satyra ginie z powodu swego dydaktycznego charakteru. Byron wprawdzie uprawia satyrę, ale nie wprost — przemyca ją w dygresjach *Don Juana*, który ma obejmować całokształt poglądu poety na życie; przytem Byron jest napół jeszcze poetą XVIII wieku. Satyra polityczna i literacka przenosi się na łamy pism humorystycznych, po które sięgają ci, którzy jej szukają, nie narzuca się zaś czytelnikowi w postaci

osobnych książek. Ginie także alegorja wskutek zwracania się twórcy do wszystkich; przy tworzeniu bowiem alegorji trzeba zgóry przypuszczać, że zostanie zrozumiana przy pomocy znajomości jej składowych części, znajomości, wymagającej przygotowania literackiego. Takiego przygotowania nie spodziewa się znaleźć nowa literatura, która ma przedewszystkiem na oku nowe warstwy, dopuszczone do kultury. Na miejsce alegorycznej kompozycji wchodzi symbolizm, forma pozornie trudniejsza, w rzeczywistości, o ile dobrze wykonana, łatwiejsza dla szerokich mas do uchwycenia. Symbolizm polega na przedstawieniu treści wewnętrznej w ten sposób, że ta, nie przestając być skończoną dla siebie opowieścią, interesującą nas losami swych postaci, jednocześnie każe nam sformułować sobie pewne prawo życiowe lub przynajmniej spostrzec działanie pewnej siły życiowej, choćbyśmy może nawet nie potrafili sformułować istoty tego działania. Jest to zatem przedstawienie, które przez znak zewnętrzny zupełnie niekongruentny w szczegółach z treścią ideową, wprowadza czytelnika lub widza w świat pozazmysłowy, pozaformalny. Jako przykład niech służy *Lucy Gray* Wordswortha, gdzie wędrówka małej dziewczynki po zawianym śniegiem krajobrazie i jej zaginięcie bez śladu symbolizuje „samotność wieczystą“ człowieka jako jednostki. Symbolizm ten ma różne typy, zależnie od materjału, zużytego do ekspresji. Tam np., gdzie symbolizm ten chce wprost przedstawić stosunki sił życiowych między sobą, dochodzi on do tworzenia mitów u Shelleya, albo do mistycznego przedstawienia rzeczy u Blake'a. Przy rozkwicie symbolizmu uderza brak dramatycznej twórczości, tak silnie symbolicznej w swej istocie. Możnaby go może

wytłumaczyć odrodzeniem Shakespeare'a, który jako olbrzym przygniatał ciężarem swojej myśli twórczość, nie mogącą marzyć o przewyższeniu go, zatem pozbawioną od pierwszej chwili tworzenia uczucia zwycięstwa, a może także przeniesieniem się najlepszych pisarzów na wieś, zerwaniem przez nich stosunków z miastem, podczas gdy sztuka dramatyczna jest *par excellence* sztuką demokracji miejskiej, względnie skupień kulturalnych takich jak dwór, gdzie jednak zatraca swoją pierwotną cechę symbolizmu i prędko przemienia się w alegorję. Brak ten jest jednak pozorny; wrażenie powoduje fakt, że nie posiadamy żadnego arcydzieła z wyjątkiem może „Rodziny Cencich“ Shelleya. W rzeczywistości bowiem w drugiej połowie tego okresu po r. 1815, kiedy warstwy, świeżo dopuszczone do życia obywatelskiego, nabrały już pewnego rozpędu w kulturze, teatr staje się coraz więcej pożądaną rozrywką z ich strony, a celem marzeń twórczych ze strony poetów, którzy chcą użyć sceny dla poważnych celów działania kulturalnego. Prawie każdy wielki poeta i wielu mniejszych próbuje dramatu, przedewszystkiem historycznego, który daje sposobność do wykładu historji, do przedstawienia pewnych praw dziejowych, do przedstawienia także konfliktu jednostki z biegiem wypadków, składających się na tak zwaną historję. Ale nie schodzą się jeszcze linje zamiłowań publiczności i autorów. Sztuki te nie bardzo wielkie mają powodzenie i wynikiem tego jest powstanie z jednej strony melodramatu (dla publiczności), który pomoże w swoim ostatecznym rezultacie do powstania powieści społecznej Dickensa, z drugiej zaś wynikiem jest pojawienie się dramatu „pokojowego“, pisanego dla czytania, nie dla przedstawienia, przy-

czem, jako rzecz charakterystyczną dla tego okresu, mamy nowy rodzaj: „sceny dramatyczne“, a więc „fragment“, przeniesiony na twórczość dramatyczną. Jest także i „liryczny dramat“, który właśnie próbuje symbolizować, często jednak alegoryzuje, to znaczy daje treść alegoryczną, wyrażającą jakąś maksymę życiową, a tylko przez dodatki, niezwiązane z akcją, wprowadza pewien nastrój, który może sprawiać na czytelniku wrażenie, że stoi on przed jakąś tajemnicą. Komedja naturalnie nie ma nic wspólnego z dramatem i jest zupełnie innem przedstawieniem rzeczy; możnaby je nazwać, w braku innego określenia, realnem, posiadającem wybitnie wspólne cechy z przedstawieniem powieściowem; na komedję nie ma miejsca w okresie rewolucyjnym i bezpośrednio porewolucyjnym, jej brak zastępuje powieść. W powieści widzimy zanik konwencjonalizmu w kreśleniu idealnych postaci i zanik satyry na stosunki społeczne, równocześnie zanik czysto literackiej formy powieści *romance of terror*. Powieść stara się teraz dać psychologję jeszcze nie indywidualną, ale psychologję form życia społecznego, powstaje powieść „obyczajowa“, pisana z punktu widzenia objektywnego obserwatora, nie krytyka czy satyryka, powieść, związana zatem blisko z życiem, i starająca się pewne fakty wytłumaczyć, oświetlić i przez to pouczyć: taką jest wcale dobra powieść M. Edgeworth i o pełnej wartości twórczość Jane Austen. Pojawia się wreszcie nowy rodzaj: powieść historyczna, która jest zupełnie naturalnym wynikiem rozwoju społecznego. Powieść historyczna przedstawia dzieje jednostki, które w pewnych punktach krzyżują się, wiążą, podlegają przemianom pod wpływem wypadków ogólnych, ale w pewnych punktach także

oddziaływają na przebieg wypadków ogólnych. Podkreśla zatem powieść historyczna organiczny związek życia jednostki z historją kraju, która jest łańcuchem procesów ogólnych i zaznacza poważne stanowisko jednostki wobec tych procesów. Powieść historyczna zawiera zatem naukę życia, bo przecież historja tworzy się ciągle i my, czytelnicy powieści historycznej, zajmujemy takie samo stanowisko wobec stającej się historji, jak bohaterowie powieści historycznej w swoich czasach, i możemy uczyć się poznawać naszą rolę w chwili obecnej na przykładzie ich losów. Powieść historyczna starała się poprzez fantazję czytelnika wzbudzić w nim miłość ojczyzny i przywiązanie do przeszłości i zarazem pouczyć go o ważności każdego kroku w życiu, gdyż każdy krok mógł się stać historją w pewnych warunkach. Powieść historyczna była nauczycielką uświadomienia sobie swej wartości społecznej, głosiła to samo, co napoleońskie słowa, że „każdy żołnierz nosi w tornistrze buławę marszałkowską“, słowa o niezmierzonem dodatniem znaczeniu. Tu także w zakresie kompozycji trzeba wspomnieć o typowej formie „romantycznej“: fragmencie. I ta forma wiąże się z całością pracy twórczej, a mianowicie z owem usiłowaniem dawania „dokumentów ludzkich“. Fragment jest wyrazem napięcia twórczego krótkotrwałego, ale często krótkotrwałego właśnie wskutek swego większego nasilenia; nieopublikowanie utworu, który pozornie tylko nie jest skończoną całością, w rzeczywistości jednak jest pełnym wyrazem chwili twórczej, byłoby niezaprzeczenie stratą z punktu widzenia owego usiłowania. Poezja Shelleya jest pełna fragmentów, zawierających najpiękniejsze niemal powiedzenia. Ale i u innych autorów spotyka się tę formę,

będącą tak wybitnem przeciwieństwem dydaktyzmu. Wordsworth np. drukował za życia fragmenty z „Preludjum“, wydanego w całości dopiero po jego śmierci. Obok istotnego fragmentu istnieje jeszcze jego zamaskowana forma t. zw. poematy konwersacyjne, przedewszystkiem u Coleridge'a, choć i „Preludjum“ jest właściwie takimże poematem, tylko na wielką skalę zakrojonym. Poemat konwersacyjny jest kartką z pamiętnika duszy, w formie niezwrotkowej (dlatego nie należy do czystej liryki), bez wyraźnej pointy, bez fabuły opowieści, jest listem poety, zwróconym do wszystkich, pisanym bez wyraźnej okazji, a tylko donoszącym o swem życiu duchowem, o jakiemś jednem wrażeniu, o jakimś przelotnym nastroju, o jakiejś idei, która się naraz w chwili jasnowidzenia uświadomiła poecie. W zasadzie zatem jest to fragment życia i poemat taki nigdy nie robi wrażenia, że nie możnaby go przedłużyć, tak jak nie można sobie wyobrazić, że rozmowa między przyjaciółmi o rzeczach duszy może mieć kiedyś oznaczony koniec.

Ostatnim elementem dzieła sztuki jest jego forma zewnętrzna. Ta, naturalnie, o ile idzie o język, jest bardzo ściśle związana z myślą swego okresu, gdyż materjał ornamentacyjny czerpie ona z zamiłowań, pojęć filozoficznych i naukowych, społecznych wypadków współczesnych. Styl epoki — to jej sposób kojarzenia pojęć, oparty na materjale myślowym. Na dwa szczegóły ważne chciałbym tu zwrócić uwagę, na dwie rzeczy zupełnie nowe. Pierwsza z nich — to świadome dążenie do stworzenia języka jak najprostszego, wyrażającego w sposób bezpośredni wszystkie namiętności i refleksje, będące odbiciem procesów pozazmysłowych, języka, zrozumiałego przez największą

ilość czytelników. Była to nietylko reakcja przeciw alegoryzmowi i manierze t. zw. *poetic diction* XVIII wieku, gdzie często za istotę poezji uważano piękne „omówienie“ (metonimję) bez względu na wartość treści, była to także świadoma praca kulturalna usunięcia przeszkód „formalnych“ w korzystaniu szerokich mas z kwintesencji twórczości ludzkiej duszy w dziele artystycznem. Ten problem, postawiony śmiało przez Wordswortha w przedmowie z 1800 r. i zademonstrowany na przykładach „Ballad Lirycznych“, był mniej lub więcej świadomie rozważany przez wszystkich autorów współczesnych; wywołał on naturalnym biegiem rzeczy także zboczenia stylowe, jak w poezji Leigha Hunta i wczesnej poezji Keatsa (t. zw. *Cockney School*). W miarę zwracania się twórczości literackiej silniej ku hasłu: „Sztuka“, język zaczyna oddalać się od prostoty Wordswortha i w okresie poromantycznym, wiktorjańskim, osiąga szczyty niejasności wyrazu w poezji, nie przestając jednak naturalnie być pięknem dźwiękowem i obrazowem. Poezja zaś może (poniekąd nawet musi) pozwolić sobie na niejasność obrazu, bo równolegle z nią płynie spokojnym przejrzystym nurtem, w którym dno myśli widać doskonale, potężna rzeka nowego gatunku formy zewnętrznej, *imaginative prose.* Jest to właśnie drugi szczegół nowy, o którym wyżej wspomniałem. *Imaginative prose* jest to ozdobna, często nawet wybitnie rytmiczna (De Quincey) proza essay'ów, które zastępują w pewnej mierze dydaktyczną poezję XVIII wieku. Essay romantyczny jest właściwie gatunkiem kompozycyjnym; powiem o nim później nieco szerzej, tu zaznaczam tylko, że tematami tych essay'ów Lamba, Hazlitta, De Quincey'a (a tu też trzeba zaliczyć *Imaginary Conversations* Lan-

dora) są mniej lub więcej ważne, ale głównie drobniejsze problemy życia społecznego, ujmowane pod kątem czasem nawet życia towarzyskiego, problemy, tworzące codzienne życie kulturalne, podczas gdy wielka poezja była niejako nabożeństwem, ekstazą chwil, należących do najwznioślejszych w dziejach kultury świata. Rozwój tej prozy można wytłumaczyć przedewszystkiem świadomością jej potrzeby dla warstw, które miały przyjmować kulturę, a mogły to lepiej czynić przy pomocy łatwiejszej formy, jaką jest, bądź co bądź, proza. Wielkie wrażenie *Essays of Elia* Lamba na szerokiej publiczności świadczy, że zadanie to essay romantyczny spełnił dobrze. Dalej działało tu przekonanie, że każda nauka życia kulturalnego musi być podana w pięknej formie, skoro składowym czynnikiem kultury jest piękno, wreszcie — *last not least* — działała też potrzeba wypowiedzenia się, włączenia swoich zdobyczy kulturalnych do wspólnego skarbca literatury (widać to zwłaszcza w zakresie autobiograficznych wspomnień, zawartych w tych essayach, mających zatem znaczenie „dokumentów ludzkich"). Potrzeba ta była instynktowa i obierała sobie formę prozy w wypadkach, gdzie zdolności poetyckie istniały w za małym zakresie lub nie istniały wcale, a to szukanie konieczne choćby zupełnie nowej formy dla treści świadczy, jak wielka była treść tej epoki.

Przy analizie powyższej nie poruszałem treści zewnętrznej poszczególnych dzieł okresu „romantycznego". Uczyniłem to umyślnie. Bo materjał „fabuły" każdego dzieła sztuki jest zawsze i wszędzie ten sam; jest nim wszystko to, co wchodzi w sferę życia każdego człowieka i co n i e jest własnością artysty. Dopiero układ tych szczegółów, odzianie ich w formę

jednego dzieła, tchnięcie w nie duszy-idei, czyni z surowego materjału dzieło artystyczne. Te zatem momenty (a nie treść zewnętrzna) rozstrzygają o oryginalności dzieła. O tych momentach zatem mówiłem w poprzedzającej analizie, aby wydobyć cechy, odróżniające epokę „romantyczną“ od innych epok. Pewne motywy, wspólne kilku twórcom tego okresu, pojawią się przy analizie poszczególnych autorów.

Tak zatem przedstawiałaby się jako „dzieło swojej epoki“ literatura dwóch pokoleń literackich, pracujących w latach 1798—1831 nad kulturą ludzkości. Ujęcie to nie wyczerpuje z pewnością całego problemu „romantycznej“ twórczości, jak to widać choćby z zestawienia innych poglądów, ale chcę podkreślić fakt, że prawdziwie wielka sztuka musi być w bezpośrednim związku z myślą twórczą danej chwili, ogarniającą całe społeczeństwo, nietylko pewne warstwy, i tej myśli, która prawie zawsze jest niepokojem i troską, dać wyraz możliwie pełny.

*
*   *

Pomiędzy hasłami, głoszonemi przez twórczość literacką w okresie 1798—1831, jedno tylko było zupełną nowością; było to ostatnie hasło: sztuka. Inne były już znane w wieku XVIII, coprawda, nie jako hasła społeczne, ale jako literackie tematy, ujmowane z innego punktu widzenia. Niemniej jednak przez opracowania, często bardzo piękne, przygotowały one materjał poetycki, tak, że poezji romantycznej łatwiej było nadać temu materjałowi wysoce artystyczny charakter, przygotowały one również publiczność czytającą do głębszego wniknięcia w treść tegoż materjału. Przyroda, historyzm, mistycyzm i ludowość odnajdą

się w najwybitniejszych utworach XVIII wieku. Nie mogąc z braku miejsca przedstawić tego procesu obszerniej, ograniczam się do podania najważniejszych dzieł w bibljografji.

Bibljografja

I. Do dzieł, traktujących o całości epoki 1798—1831, należą przedewszystkiem doskonałe opracowania:

Elton Oliver: A Survey of English Literature 1780—1830, 2 tomy, 1924.

Herford Ch. H.: The Age of Wordsworth. 1908.

Symons Arthur: The Romantic Movement in England. 1909. (Szereg sylwetek wszystkich poetów i powieściopisarzy tego okresu, często w kilkunastu zdaniach).

Pierce F. D.: Currents and Eddies in English Romantic Generation. 1918.

Do słabszych opracowań należą:

The Cambridge History of English Literature, tom XI i XII.

Courthope W. A.: History of English Poetry, tom VI, 1920. (Tylko poeci i Walter Scott jako twórca romansu historycznego; brak syntezy wskutek włączenia tego okresu w całość poezji angielskiej jako końcowego epizodu łańcucha rozwojowego od średnich wieków).

Richter Helene: Geschichte der englischen Romantik, 3 tomy. 1911, 1916. (Według gatunków literackich, dotychczas przygotowane: estetyka, filozofja, polityka, essay, poemat opisowy, utwory satyryczne i rozdziały o Burnsie i Blake'u, klasyków jeszcze brak; rozpoczyna omawianie od r. 1760; dużo błędów drukarskich w datach i nieścisłości w tekście).

II. Dzieła, które odnoszą się do pewnych problemów w tym okresie:

Powell A. E.: The Romantic Theory of Poetry. 1926. (Próba zastosowania kryterjów B. Crocego do twórczości wielkich romantyków z ujemnym częściowo wynikiem dla tego kryterjum).

Brinton Crane: The Political Ideas of the English Romanticists. 1926. (Bardzo barwna, ale nie wyczerpująca rzecz, z wielką ilością szczegółów, naogół mniej znanych).

Margraf E.: Der Einfluss der deutschen Literatur auf die englische am Ende des XVIII und im ersten Drittel des XIX Jahrhundertes. 1901. (Sumiennie wykonana dysertacja, ale kwestja ta jest jeszcze otwarta. Ogłoszona świeżo praca: Stokoe F. W.: German Influence in the English Romantic Period, nie jest mi znana).

King W. R.: Italian Influence on English Scholarship and Literature during the Romantic Revival — The Modern Language Review 1925 i 1926, tom XX i XXI (Rzecz bardzo informująca).

Bradley A. C.: The Long Poem in the Age of Wordsworth (Oxford Lectures on Poetry). 1919.

Cazamian L.: L'intuition panthéiste chez les romantiques. (Etudes de psychologie littéraire). 1913. (Zbyt śmiało postawione twierdzenia na podkładzie psycho-fizyki, naogół jednak zbliżenie się znaczne do tego problemu).

Reschke Hedwig: Die Spenserstanze im XIX. Jahr. 1918.

Meester M.: Oriental Influences in the English Literature of the XIX Century. 1915.

III. Dzieła, których tylko pewne partje odnoszą się do danego okresu:

Legouis-Cazamian: Histoire de la littérature anglaise. 1924. (Księgi IX i X, pisane przez L. Cazamiana, podkreślają „napięcie uczucia" jako zasadniczą cechę romantyzmu angielskiego, ścisłe zespolenie z okresem poprzednim, podkreślenie romantyczności w całej literaturze angielskiej).

Spurgeon Car. F.: Mysticism in English Literature. 1922.

Beers A.: A History of English Romanticism in the XIX Century. 1902. (Pierwszy rozdział o Scott'cie. Tegoż autora rzecz o „angielskim romantyzmie w XVIII wieku" nie jest mi znana).

Saintsbury G. A.: History of Criticism and Literary Taste in Europe T. III. 1906. (Rzecz naogół słaba, raczej katalog i to nieścisły poglądów krytycznych; pewne próby syntezy w „interchapters").

Brooke Stopford A.: Theology in the English Poets. 1910. (Głównie Wordsworth, trochę Coleridge — studjum dobre).

Patton Julia: The English Village 1750—1850. 1918. (Obfity i nieznany i często trudno dostępny materjał).

Meissner P.: Der Bauer in der englischen Literatur. 1922. (Dość słaba dysertacja).

Havens R. D.: The Influence of Milton on English Poets. 1922. (Bardzo szczegółowe zestawienie wpływu Miltona tak pod względem myśli, jak treści i formy. W okresie romantycznym wpływ Miltona słabnie, pozostaje pod nim tylko w znacznej mierze Blake, nieco Byron i trochę Wordsworth i Southey. Poza tem naturalnie działa na poetów wszystkich w ich młodości).

Stephen L.: A History of English Thought in the XVIII Century, tom II. 1902. (Klasyczne dzieło w tym zakresie). Tutaj także dodaję:

Godwin William: Political Justice („The Essay on Property“) edited by H. S. Salt. 1918 (Najważniejsze rozdziały z tego dzieła z dobrym wstępem o całości).

Wreszcie wymieniam dzieła wydane zbiorowo pod tytułem: The Channels of English Literature, są to rzeczy:

Walker H.: English Satire and Satirists. 1925 (rozdz. XI, XII i XIII);

Rhys Ern.: Lyric Poetry. 1913 (rozdz. XXV, XXVI, XXVII);

Dixon Macneile W.: English Epic and Heroic Poetry. 1912 (rozdz. XII i XIII);

Walker H.: English Essay and Essayists. 1923 (rozdz. VII, VIII, IX);

Seth J.: English Philosophers. 1925 (cz. III, 1 i III, 3).

Z poza angielskich dzieł wymieniam:

Fehr Bern.: Englische Literatur des XIX. u. XX. Jahrhundertes. 1925. (Dobre charakterystyki i doskonały wstęp o przedromantyzmie).

Brandes G.: Die Literatur des XIX. Jahrhundertes in ihren Hauptströmungen dargestellt, tom IV. 1910. (Przestrzec należy przed wielu błędami faktycznemi i przed zbytnią schematyzacją poglądu).

IV. Dzieła i artykuły, które zajmują się teorją romantyzmu:

Deutschbein: Das Wesen des Romantischen. 1921.

Abercrombie Lascelles: Romanticism. 1926.

Łempicki Z.: Renesans, Oświecenie, Romantyzm. 1923.

Łempicki Z.: Bücherwelt und wirkliche Welt. (Odbitka z „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft“. 1925).

Ker W. P. Romantic Fallacies (The Art of Poetry). 1923.

Quiller Couch A.: On the terms „classical“ and „romantic“. Studies in Literature I. 1927.

Pater W.: Postscript (Appreciations 1889). 1924.

Watts Dunton Th.: The Renascence of Wonder. (Chambers's Cyclopaedia of English Literature t. III). 1922.

Herford Ch. H.: Romanticism in the modern World. (Studies and Essays by the Members of the English Association, tom VIII). 1922. (Polemika ze stanowiskiem niechętnem romantyzmowi prof. Irvinga Babbitta [Ameryka]).

Grierson H. I. C.: Classical and Romantic. 1923. (Studjum na połowie drogi między szkicem Patera a rozprawką Abercrombie'go. Klasycyzm jest syntezą t. j. połączeniem idealnem a świadomem formy z treścią, rozumu z wiarą, uczucia z rozsądkiem; „romantyzm" jest wyrazem marzeń, snów ludzkości).

Smith Pearsall L.: Four Words; Romantic, Originality, Creative, Genius. 1924. (Historja tych słów w zakresie literatury angielskiej dość pełna).

Bibljografja okresu przedromantycznego liczy do swych najważniejszych dzieł następujące rzeczy:

Phelps: The Beginnings of English Romantic Movement. 1893. (Pierwsze ujęcie syntetyczne pierwiastka romantycznego w XVIII w. Rzecz w tej kwestji klasyczna).

Schöffler H.: Protestantismus und Literatur im XVIII. Jahrhunderte. 1922. (Mnóstwo mniej znanych szczegółów na dowód tezy, że odrodzenie romantyczne wypłynęło z protestantyzmu anglikańskiego, z pracy kleru).

De Maar Harko G.: A History of Modern English Romanticism, tom I, 1924. (Zwrócenie uwagi na najmniej znanych pisarzy, jak Croxall w celu wykazania istniejącego wciąż „romantyzmu"; rzecz jednak może budzić pewne zastrzeżenia co do metody).

Ważną kwestję przygotowania poezji natury traktuje poważna dysertacja: Moesch Vasil: Naturschau und Naturgefühl in den Romanen der Mrs. Radcliffe und in der zeitgenössischen englischen Reiseliteratur. 1922.

M. Reynolds: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth (1909) jest rzeczą zasadniczą dla tego problemu.

Problemem „Ossiana" zajmuje się wyczerpująco pierwsza część pracy P. van Tieghema: Ossian en France. 1917.

ROZDZIAŁ II

William Wordsworth

Programowym zbiorkiem nowej poezji były *Ballady Liryczne.* Zbiorek ukazał się bezimiennie w 1798 r. i liczył 23 utworów; zaczynał się wspaniałą fantastyczną balladą o *Starym marynarzu* Coleridge'a, który dostarczył także jeszcze jednego „poematu konwersacyjnego“ o „Słowiku“ i wyjątku z wydanej później sztuki *The Remorse* — kończył się wielkim hymnem na cześć siły wychowawczej Natury: *Lines written a few miles above Tintern Abbey*, napisanym przez Williama Wordswortha, którego utwory wypełniały resztę tomiku. Sam tytuł miał już symboliczne znaczenie. Słowo „ballady“ mówiło, że szukać w tych utworach trzeba czegoś ludowego, prostego, jak opowieść ballady, a zarazem czegoś mistycznego, ukrytego w pozornie prostej treści; określenie „liryczne“ nadawało pewien odcień specjalny, wskazywało, że do tej mistycznej wewnętrznej treści trzeba dochodzić poprzez uczucie, jedyną istotną drogę poznania treści życia. Określenie „ballady liryczne“ było śmiałem nowatorstwem, a była też niem i przedmowa, którą młodzi autorowie ochrzcili *advertisement*, jakoby „objektywnym prospektem“. Puszczali w świat swoje utwory, jako eksperyment i formalny i treściowy: formalnie chcieli się przekonać, czy „język klas średnich i niż-

szych da się dostosować do celów poetyckiej przyjemności“, treściowo chcieli zerwać z tradycją t. zw. „poezji“: „słowa o bardzo nieustalonem znaczeniu“, poezji dydaktycznej i objektywnej XVIII wieku, a postanawiali wprowadzić „naturalny rysunek ludzkich namiętności, ludzkich charakterów i ludzkich przypadków“. Ze zwykłą sobie pogardliwą surowością wobec czytającej publiczności Wordsworth, z pod którego pióra ta przedmowa wyszła, poucza swoich czytelników, że nie należy sądzić zbyt pochopnie i że im kto lepiej zna starych mistrzów literatury angielskiej i współczesne sobie życie, tem mniej znajdzie zarzutów dla nowej poezji. O zyskaniu przychylności czytelnika przez uznanie słabych stron swej twórczości niema tu naturalnie mowy.

Przeciętny czytelnik, dość niechętnie usposobiony do zbiorku tą przedmową, mógł rzeczywiście znaleźć wiele do zarzucenia poetom: wszystko w tym zbiorku było tak dziwne, tak nowe, tak proste z jednej strony, że aż zatrącało o komizm (i w rzeczywistości wywołało prędko parodje), tak niezrozumiałe z drugiej przez oryginalny stosunek do natury i do sfery ponadnaturalnej. Opowieść o *Kumie Blake i Harrym Gillu* np., o której przedmowa wspominała coprawda, że są postaciami z prawdziwego życia, pouczała o sprawiedliwości „natury“, która wpędziła w chorobę ciągłego zimna i dreszczów bogatego wieśniaka Gilla za obicie nędzarki Blake, schwytanej przez niego na wyłamywaniu łat z płotu na swój opał; przekleństwo, rzucone przez nią „pod zimnym, zimnym księżycem“, spełnia się i Gill trzęsie się ciągle i zęby jego „chatter, chatter, chatter still“. Jeżeli nawet treść ta mogła znaleźć uznanie, to forma, stara-

jąca się przy pomocy dźwięków, jak powyższy „chatter“ (szczękać) i obrazów zimna zmusić czytelnika do odczucia chłodu, musiała wywołać krzyk oburzenia na przesadną prostotę swoich zwrotów. Jeszcze gorzej przedstawiała się sprawa poemaciku *The Idiot Boy*, mająca za temat miłość matki do głupawego chłopca i jego stosunek do natury. Matka wysyła go po lekarza dla chorej sąsiadki - biedaczki, ale chłopak, zachwycony nocą księżycową, zjeżdża na swoim osiołku w bok doliny i, zapomniawszy o celu podróży, siedzi na łące, wpatrując się w księżyc i żyjąc nieświadomie pięknem nocy. Niespokojna matka szuka go wszędzie, i radość ogromna z odnalezienia biednego idjoty kończy ten poemacik. Wordsworth szukał dla miłości matki, jako naturalnego instynktu, jaskrawego wyrazu i znalazł go w oddaniu się dla dziecka - idjoty, będącego przecież tylko w zasadzie źródłem bólu, a równocześnie podkreślał związek chłopca, upośledzonego na umyśle, z życiem natury przez ujęcie jego przygody nocnej w takie jego słowa: „The cocks did crow to-whoo, to-whoo, and the sun did shine so cold“ (koguty piały uhu, uhu, a słońce świeciło tak zimno). Zbytnia długość utworu, malującego drobiazgowo niepokój matki, i dziś jeszcze robi wrażenie niezręczności i nuży czytelnika, ale wyraźna powaga poety w traktowaniu tematu każe czytelnikowi zbliżyć się ku idei utworu, odnaleźć ją i uznać. Bardziej artystycznym wyrazem wspólności instynktu życia dziecka z naturą był wiersz *We are seven*. Jakże odmienna ideą od „cmentarnej“ poezji XVIII wieku jest ta rozmowa poety z 8-letnią dziewczynką na cmentarzu, która przychodzi bawić się tam na grobach swoich dwojga rodzeństwa. Siedmioro ich było w domu, dwoje z nich mieszka

w Conway daleko, dwóch braci poszło na morze, a dwoje umarło; ale na zapytanie poety, ile jest ich razem, bo od tego rozmowa się zaczyna, dziecko odpowiada: „jest nas siedmioro“ i nie można mu wytłumaczyć, mimo, że samo naocznie widziało śmierć siostrzyczki na wiosnę a braciszka w zimie, że oni już nie są, ale byli. „We are seven“ — powtarza dziecko, bo ono wie, że śmierć duszy nie istnieje, naturalnie wie nieświadomie, instynktowo. Oddalenie, które ją dzieli od braci na morzu, czy od tych, mieszkających w innej okolicy, ma tę samą wartość w jego oczach, co przegroda śmierci, dla niej niematerjalna.

Owe „human passions“ z przedmowy mają charakter instynktów w tym pierwszym zbiorku Wordswortha. Dla wyrazu ich znajduje Wordsworth momenty, w których mogą się wypowiedzieć całkowicie i bez przeszkody. Tak np. instynkt życia jest osią „Skargi opuszczonej Indjanki“ *(The Complaint of the Forsaken Indian Woman)*; jest to młoda matka, która wskutek wyczerpania nie mogąc brać udziału w pochodzie swego plemienia, umiera pozostawiona w pustkowiu z małym zapasem pożywienia. Świadomość i pragnienie wiecznego spoczynku w wyczerpanem ciele walczy z chęcią życia, które chce poświęcić opiece nad zabranym od niej synkiem: jak wahnienia wahadła idą po sobie zwrotki nadziei i rezygnacji. Instynkt matki, wyratowanej z zupełnego szaleństwa po opuszczeniu przez kochanka przez przyjście na świat dziecka, jest treścią lirycznego monologu „Szalonej matki“ *(The Mad Mother)*; z dzieckiem tem przy piersi jeszcze, rozmawia biedna obłąkana, znajdując w tej rozmowie pełną radość życia, a w obcowaniu z dzieckiem znajdując źródło mocy życia, patrzenia śmiało

w oczy niebezpieczeństwu, i nawet źródło miłości do niegodnego jego ojca. A w *The Last of the Flock* (Ostatnie jagnię ze stada) wprowadza Wordsworth ten instynkt miłości do dziecka — ale instynkt mniej czysty, mniej wyraźny, bo uczucie miłości w duszy ojca — w konflikt z inną stroną duszy męskiej: miłością do swego dzieła życiowego. Jest to symboliczny wyraz wiecznej walki między obowiązkami, jakie zaciąga mężczyzna w chwili zakładania rodziny, a pragnieniami, płynącemi z ambicji dokonania wielkiego dzieła, ambicji stanowiącej jeden z kamieni węgielnych struktury psychicznej mężczyzny. Wyraz to w postaci najprostszej, bo konflikt wieśniaka, który dla utrzymania własnoręcznie wyhodowanego stada owiec poświęca w chwilach ciężkich dla gospodarstwa nawet zdrowie swoich dzieci; ale instynkt miłości do dzieci, albo może raczej poczucie obowiązku, tak potem ważne w koncepcji życia Wordswortha, przeważa, wieśniak powoli wyzbywa się swego stada — i oto właśnie spotyka go poeta, niosącego na targ ostatnie jagnię i płaczącego rzewnie. Tragedja tego pasterza jest tak samo wielka, jak tragedja męża stanu lub artysty, który pracę nad swojem dziełem musi przerwać dla obowiązków bliższych z natury rzeczy. Wordsworth nie wypowiada — rzecz zrozumiała — wprost tej nauki: wszystkie wymienione utwory nie mają nic wspólnego z dydaktyzmem, są to opowiadania lub monologi z wyrazem uczuć, poprzez które jednak widzimy prawdziwą treść życia. To jest właśnie symboliczny typ formy wewnętrznej, cechujący wszystkie najlepsze liryki Wordswortha.

Inna anegdota *Simon Lee, an old huntsman* nie ma właściwie pointy opowieściowej i jest tylko przy-

kładem na formułę, wyrażoną w pierwszem zdaniu przedmowy, że „cechą poezji charakterystyczną a przynoszącą jej zaszczyt jest to, iż materjały do niej można znaleźć w każdym przedmiocie, który interesuje ludzki umysł“. Szymon Lee był kiedyś sławnym myśliwym, dziś jest starcem i z trudem uprawia kawałek wyznaczonego mu przez gminę pola; poeta pomaga mu w łatwem zresztą zadaniu wykarczowania pniaczka i wdzięczność Szymona, przejawiająca się w łzach, ma być pointą anegdoty; w rzeczywistości jest nią bezbrzeżny żal Szymona za straconą siłą młodości. Wordsworth wskazuje tu palcem, że istnieją wielkie bóle i wielkie napięcia uczucia w każdej duszy, że w duszy prostego ludu te uczucia mają swoją czystą formę, niezamącony obłudą życia miejskiego wyraz. W tych duszach trzeba badać instynkty, które są siłami życiowemi, i odnosić się do tych dusz z takiem samem uczuciem szacunku i przyjaźni, jak do ludzi wykształconych. Od całości zbioru odbija poemacik *The Thorn* przez swoją „alegoryczność“. Alegorja ta jednak ma naturalnie inny charakter, niż alegorja 18-wieczna, niemniej jednak istnieje, i stąd piękny artystycznie ten utwór nie posiada tej wewnętrznej prawdy, jaką mają inne „ballady liryczne“; alegorja jest tu jakby odwrotna, bo podkłada pod rzeczywisty krajobraz treść zdarzenia ludzkiego. W dzikim zakątku górskim są obok siebie: mała kałuża błotnista, nigdy nie wysychająca, pagórek w kształcie mogiłki o ślicznej świeżej zieleni i stary zeschły krzak ciernia, obrośnięty porostami. W tej kałuży utopiła rzekomo swoje dziecko, dziecko hańby, Marta Ray i pochowała w owej mogiłce; czy to prawda, nikt nie wie, ale Marta siadywała tu codzień latem i zimą i wołała: „Oh! misery! Oh! mi-

sery!“ Zeschły krzak ciernia ma symbolizować tragedję Marty: czuwa niejako zamiast niej nad snem dziecka w mogiłce. Naprawdę jednak utwór nie jest symbolem, lecz alegoryczną interpretacją krajobrazu: nie zgadza się wyraźnie z koncepcją natury, którą już tu w zbiorku podał poeta w kilku utworach. Są to: „Wiersze pisane do siostry“, „Wiersze pisane wczesną wiosną“, „Pytanie i odpowiedź“, „Zmiana miejsca“ i wreszcie ostatni „Tintern Abbey“.

Jeżeli wymienione dotychczas utwory były „przykładami“ i „eksperymentami“ dla stwierdzenia, że poezja jest uniwersalna w zakresie swego materjału, to tych kilka, rozsypanych po różnych miejscach tomiku, liryków zawiera teorję stosunku człowieka do natury. Przedstawia się ona mniej więcej w ten sposób: Natura jest pełna świadomego życia, którego siłą istotną poruszającą jest „universal Love“ (powszechna Miłość); tak samo ptaki jak i rośliny czują życie, cieszą się niem: „’tis my faith that every flower enjoys the air it breathes“ (i wierzę mocno, że każdy kwiat czuje radość z powietrza, które w siebie wchłania), tak samo pełne pąków gałęzie chwytają z radością świeży powiew wiatru. Człowiek jest częścią natury, związany z nią węzłem poczucia życia: „to her fair works did nature link the human soul that through me ran“ (do dzieł swych pięknych natura przykuła — albo też: dodała jako ogniwo — ludzką duszę, która przezemnie przepływała). W pierwszy dzień wiosenny Miłość w postaci „powszechnego rodzenia się“ snuje się od serca do serca, od ziemi do człowieka, od człowieka ku ziemi. Ten pierwszy dzień wiosenny powinien też być dla człowieka początkiem nowego roku, jako przypomnienie, że „ta błogosławiona siła, która przetacza się na-

około, pod nami i nad nami“ jest miłością — do niej trzeba nastroić dusze i przez nią poznać prawa natury: „kilka praw cichych serca nasze stworzą i będą długo ich słuchać“. Jeden moment takiego odczucia da nam więcej, niż pięćdziesiąt lat rozumowania, nauczycielem bowiem jest potężny „duch pory roku“. *Expostulation and Reply* i *The Tables Turned* tworzą parę kontrastowych obrazków przez negatywne i pozytywne ujęcie teorji natury. Oba są rozmową dwóch przyjaciół. Jedna z nich toczy się rano i w niej Mateusz zarzuca Williamowi, że siedzi samotnie i bezczynnie, pogrążony w dumaniu, zamiast czerpać światło z myśli ludzkiej, przekazanej przez uczonych w księgach. William tłumaczy się: zmysły nasze, oko, ucho, muszą odbierać wrażenia, czy chcą czy nie chcą; poprzez nie dostają się do naszej świadomości w czasie naszej *wise passiveness* (mądrej bierności) siły życiowe; tych rzeczy, które do nas przemawiają, jest takie mnóstwo, że nie potrzebujemy zawsze być zajęci poszukiwaniem, gdyż wiedza sama do nas przychodzi w rozmowie z Naturą, choćby nawet nieumiejętnej rozmowie. Jeżeli ranek jest świadkiem usprawiedliwiania się poety, to wieczór jest świadkiem jego zwycięstwa. W poczuciu nabytej wiedzy przez pobyt pełen skupienia uwagi i napięcia uczucia w otoczeniu przyrody, William woła na przyjaciela, aby porzucił księgi nad któremi zgarbiony ślęczał dzień cały. Wieczór zachodzi „w łagodnem żółtem świetle“ nad długiem zielonem polem, śpiewa makolągwa w lesie, a w jej muzyce jest więcej mądrości niż w „nieskończonej kłótni“ książek. Drozd woła: „wstąp w światło rzeczy“: poza formą zewnętrzną natury jest jej treść, którą odczuć można dokładnie, ale wyrazić tylko zapomocą obrazowego

określenia światła t. j. radości. „Niech natura będzie twym mistrzem“, ale natura w pełni życia; jeden powiew wiosenny lasu więcej pouczy o moralnem dobru i złu, niż wszyscy mędrcy. Wiedza natury jest słodka, nasz umysł, który niepotrzebnie wtrąca się między serce a naturę, zniekształca piękną formę świata, co więcej, popełnia straszny błąd: chcąc poznać prawa życia, zabija życie, „we murder to dissect“. Ta droga jednak do niczego nie doprowadzi: prawdę odkryje tylko obcowanie z naturą przez serce, „które czuwa i odbiera wrażenia“. Szeroko i jasno, mówiąc bezpośrednio od siebie, wypowiada Wordsworth swój pogląd na naturę w „Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye, during a tour July 13, 1798“. Szczegółowy tytuł („...podczas powtórnego zwiedzania brzegów rzeki Wye“ i t. d.) świadczy, jak wybitne znaczenie przypisywał poeta temu momentowi. Była to rzeczywiście przełomowa chwila w jego życiu, chwila pełnego uświadomienia sobie przemiany swego stosunku do natury i ugruntowania ostatecznego poglądu na świat. Uświadomienie przyszło dwojako: raz przez porównanie swego stanu duszy ze stanem z przed lat pięciu wobec tego samego bardzo pięknego krajobrazu i przebycie retrospektywne historji duszy przez tych pięć lat minionych, drugi raz przez obserwację nastroju i wrażeń towarzyszki wycieczki, ukochanej siostry swojej, Doroty (z którą po długiej rozłące w okresie dzieciństwa i pierwszej młodości przed trzema laty połączył się i z którą już się miał odtąd nie rozstawać do końca życia), kobiety o niezwykle subtelnem odczuciu piękna przyrody, której pamiętnikowe zapiski są w kilku wypadkach podstawą najlepszych utworów Wordswortha. Dorota odczuwa

krajobraz koło opactwa w Tintern, odmalowany na początku szeregiem odcieni zieleni i rysami bezwzględnego spokoju, pełnego ukrytego życia, tak, jak odczuwał go poeta przed pięciu laty: piękno zewnętrzne wystarcza jej zupełnie. Dla niego:

„the tall rock,
„the mountain, and the deep and gloomy wood,
„their colour and their forms were then to me
„an appetite; a feeling and a love,
„that had no need of a remoter charm,
„by thought supplied, or any interest,
„unborrowed from the eye“.

(Wyniosła skała, góry i głęboki i ciemny las, ich barwa i ich kształty były mi wtedy tylko przedmiotem żądzy, uczuciem miłości, co nie żądało już subtelniejszego czaru, którego myśl dopiero dostarcza, lub innej nad to, co oko niesie, ciekawości).

Były to radości, dochodzące w napięciu do bólu, zachwyty, dochodzące do zawrotu głowy. Ten okres jednak psychofizycznych uniesień przeminął. Poeta poszedł w świat, ale wśród miejskiego życia, pełnego gwaru i zamętu, pracowały w jego duszy wrażenia, nabrane we wczesnej młodości z natury: były to „słodkie wzruszenia“, odczuwane w krwi, które jednak przechodziły w „czystszą“ duszę i wyrabiały w niej spokój, wywoływały uczucie „nieprzypominanych rozkoszy“, uczucie zatem niewytłumaczonego spokojnego wesela, które regulowało jego życie w stosunkach ludzkich, stwarzało „najlepszą część życia człowieka dobrego: jego drobne, bezimienne, nieprzypominane czyny dobroci i miłości“. Powtórzenie słowa „nieprzypominany“ znaczy wiele: tak samo natura działa nieświadomie, nie pamięta o swoim dobrym wpływie, jak i człowiek o tem nie pamięta; wspólność człowieka z naturą

w dodatniem działaniu etycznem jest tu prześlicznie zaznaczona. Ale jeszcze dalej poszedł wpływ tych wrażeń: prowadziły go one poprzez uczucie pokoju, w którym „ciężar tego niezrozumiałego świata zmniejsza się“ do stanów zapomnienia o życiu zewnętrznem, do zawieszenia niemal funkcyj życiowych, do momentu, w którym poeta stawał się „a living soul“ (żywą duszą) i okiem „uspokojonem przez siłę harmonji i siłę głęboką miłości“ patrzał w „samo życie“ świata. Dziś widzi drogę, którą przebiegł pod kierownictwem natury: dziś, patrząc na ten sam krajobraz, ma nietylko uczucie chwilowej radości, ale świadomość, że „w tej chwili jest życie i pokarm na przyszłe lata“, dziś słyszy w naturze „the still sad music of humanity“ (cichą poważną a smutną muzykę ludzkości), dziś odczuwa „subtelne poczucie czegoś o wiele głębiej rozlanego w naturze, czego mieszkaniem jest światło zachodów, ocean krągły i żywe powietrze, niebieskie niebo, a zaś w duszy ludzkiej jest ruch i duch, który pobudza wszystkie myślące rzeczy i wszystkie przedmioty wszelkiej myśli i toczy się poprzez wszechrzeczy“. Zespolenie człowieka z naturą idzie tak daleko, że człowiek współdziała w jej tworzeniu przez swoje zmysły; „świat oka i ucha jest zarazem napół wytworem ich samych jak i spostrzeżeniem z ich strony“ — to idealizm Berkeleya bez jego teologicznego podkładu, a może też wpływ idealistycznej filozofji niemieckiej, nabytej przez pośrednictwo Coleridge'a. I poeta raduje się z uświadomienia sobie, iż „jest natura językiem zmysłów, kotwicą myśli mej najczystszej, piastunką i przewodnikiem, opiekunem serca mego i duszy, całej mej moralnej istoty“. To kamień węgielny całej moralnej nauki Wordswortha.

Tomik z 1798 r. jest dziełem dojrzałego umysłowo poety, liczącego wtedy dwadzieścia ośm lat (ur. 1770); wszystkie strony jego twórczości są tu już reprezentowane, a świadectwem tego jest fakt, że z sześciu głównych działów, na które poeta później, w 1815 r., podzielił swoją całą twórczość, jeden tylko i to najmniej ważny: „poems of Fancy“ nie ma w tym zbiorku swego przedstawiciela. Historję rozwoju swego aż do momentu, stanowiącego właśnie treść *Tintern Abbey*, momentu zatem końcowego w rozwoju, choć nie w wypowiedzeniu się artystycznem, opowiedział poeta w poemacie autobiograficznym *The Prelude*, wydanym dopiero w kilka miesięcy po jego śmierci w 1850 r. Tytuł ten nadała bezimiennemu poematowi żona poety, wiedząc, że traktował go Wordsworth jako wstęp do wielkiego dzieła *The Recluse*, mającego wyrazić treść epoki, dzieła, niedokończonego w rozmiarach zamierzonych; to, co pozostało (I księga z I-ej części, wydana w 1885 r. i cała II-ga część „The Excursion“, wydana w 1814) jest stanowczo słabsze od „Preludjum“, które jest niezaprzeczenie arcydziełem romantyzmu z pierwszego piętnastolecia. Tytuł rękopisu poety brzmi *Growth of a Poet's Mind* (Rozwój duszy poety), a myśl napisania poematu wypłynęła z dwóch źródeł, najczystszych może w zakresie twórczości literackiej: z sumienia poety, które domagało się zdania sobie sprawy w jakim stopniu Natura i Wychowanie usposobiły go do stworzenia literackiego dzieła, posiadającego zdolność życia t. j. trwania samoistnem życiem, i z miłości do przyjaciela, S. T. Coleridge'a. Poznawszy się z nim dopiero w 1795 r., Wordsworth chciał w tym poemacie przedstawić przyjacielowi syntezę lat swych młodszych, aby nic z jego życia nie było Coleridge'owi nieznanem.

Początek utworu datuje się jeszcze z roku, poprzedzającego poznanie, ale wtedy powstała tylko część „preamble“ (wstępu); dopiero prawdziwy impuls dało poecie spotkanie z Coleridge'm. Poemat ten, liczący dziś około 9.000 wierszy w 14 księgach, powstawał z długiemi przerwami do roku 1805, przyczem ostatnich 7 ksiąg napisał Wordsworth w latach 1804—5. Treścią utworu jest zatem, jak w sławnym „Minstrelu“ Beattie'go z r. 1771, rozwój duszy poety, ale przedmiotem obserwacji jest sam poeta, który zacieka się w badaniu samego siebie tak daleko, że czuje w czasie pisania dwie świadomości: „świadomość samego siebie i świadomość jakiejś innej istoty“.

Poemat składa się z obrazów i refleksyj. Te ostatnie mają podwójny charakter: są albo wyrazem obaw i przeżyć w czasie tworzenia, noszą zatem charakter dziennika, znajdują się wtedy przeważnie na początku i końcu ksiąg i naogół mają mniejsze znaczenie, albo też są one refleksjami, wywołanemi rozważaniem przeszłości; mamy tu zatem retrospektywny pamiętnik. Wordsworth sam używa tytułu: *Retrospect* dla księgi VIII, księgi, stanowiącej pewną granicę dla formy wewnętrznej poematu. Do ks. VIII mamy wspomnienia, jako dokumenty przeżyć psychologicznych bez ich treści wewnętrznej, od ks. VIII pokazuje nam poeta głębię moralną przeżytych faktów. Autobiografją nie jest „Preludjum“ w tem znaczeniu, jakoby miało nas pouczyć o życiu zewnętrznem poety: dowiadujemy się tylko o procesach duszy, o wiele dla nas od tamtych ciekawszych, i w tem znaczeniu jest to ideał autobiografji. Tak więc pierwsze dwie księgi, „Dzieciństwo“ i „Czasy szkolne“, nie mówią nam nic bliżej o jego rodzinie, ale podkreślają wielki wpływ krajobrazu

górskiego, miejsca rodzinnego poety, gdzie ojciec jego, prawnik, był administratorem majątków earla of Lonsdale. Cockermouth leży w Cumberland, już na pograniczu Szkocji. Jako najwcześniejsze wspomnienie przytacza grozę, jaka go ogarnęła, gdy w piękny wieczór letni wypłynął zabraną bez wiedzy właściciela łódką na jezioro i gdy góra, wznosząca się ponad otaczający jezioro las, zdawała się posuwać na niego, ścigać go jako przestępcę, tak, że uciekł do brzegu i w czasie ucieczki do domu potem jeszcze słyszał, jakgdyby tupot goniącej go góry. „Piękno i trwoga“ wychowywały go w tej surowej, ubogiej, ale wspaniałej okolicy górskiej, do której po kilku próbach mieszkania gdzie indziej [1]) powrócił w 1799 r. i pozostał na stałe, zmieniając tylko raz mieszkanie w obrębie tejże samej „krainy jezior“, dokąd i przyjaciele jego i wielbiciele się zjeżdżali i gdzie osiadali, dając podstawę do stworzenia etykiety „Lakiści“, etykiety, nie mającej właściwie żadnej ściśle oznaczonej treści szkoły literackiej. Po śmierci matki ośmioletni chłopak idzie do szkoły w Hawkshead nad jeziorem Esthwaite i chowa się w zdrowych, bardzo skromnych warunkach. Rozczytuje się w poezji Pope'a i, chodząc rankami wkoło jeziora, deklamuje te wiersze przed przyjacielem; być może, że już wtedy uświadamiała mu się sztuczność tej poezji wobec surowego piękna krajobrazu, z którem zżywał się coraz więcej. W 1783 r. umiera jego ojciec, ale nam o tem nic w tej chwili „Preludjum“ nie mówi i trzecia księga przenosi nas do Cambridge, gdzie poeta udał się w 1787 r., a w 1791 otrzymał swój

---

[1]) W latach 1795—7 mieszkał Wordsworth w Racedown, blisko morza w hr. Dorset, od 1797 r. do wyjazdu do Niemiec w Alfoxden, pod Bristolem.

bakalaureat. Ale życie uniwersyteckie nie miało dla niego uroku, bo też i mieć nie mogło. Oba uniwersytety były w stanie chwilowego rozkładu, nauki nie dostarczały wcale, a życie studentów koncentrowało się wokół przyjemności i zabaw fizycznych. Grupa „metodystów“ nie pociągała Wordswortha, jak później nie ciągnęła Byrona, i w księgach od III—VI, noszących tytuły: „Pobyt w Cambridge, Wakacje Letnie, Książki, Cambridge i Alpy“, prawie wyłącznie mówi poeta o przeżyciach w czasie wakacyjnym. A były to rzeczywiście zdarzenia, w rozwoju duszy doniosłe. Jednem z nich (ks. IV) było objawienie, że jest powołany do czegoś wielkiego. Poeta wraca, po jakiejś zabawie tanecznej, w piękny letni poranek i uczucie radości życia, razem z uczuciem radości z powodu piękna natury, otwiera przed nim głębię własnej duszy: nie czyni żadnych ślubów, ale „śluby były za mnie w owej chwili złożone“; nieznane mu zobowiązanie zostało wtedy złożone za niego, że musi być „poświęconym duchem“ *(a dedicated spirit)*, inaczej będzie grzeszył. Na podkładzie radości życia, wdzięczności za ten dar, powstaje poczucie własnej wielkości twórczej, roztaczające „powagi pełne zadowolenie“, które mu na zawsze pozostało. Innem przeżyciem jest spotkanie z żołnierzem-żebrakiem. Jakże inaczej przedstawia się on od zamaszystego żołnierza Burnsa! Jest wyczerpany tak silnie, że poeta musi poprowadzić go do najbliższej chaty, ale przecież jest pełen cierpliwej łagodności: „otucha moja jest w Bogu w niebiesiech i w oku tego, co przechodzi mimo“. Wiara żołnierza w człowieka nabiera charakteru mistycznego instynktu, siły pierwotnej, którą Wordsworth będzie później tak wysoko cenił. O wiele ważniejszem jeszcze przeżyciem

była wycieczka wakacyjna w 1790 r. w Alpy. Pieszo z przyjacielem Jonesem, z którym potem jeszcze zwiedzał piękne zakątki Walji, przeszedł poeta poprzez Francję, omijając Paryż, kierując się na Lozannę, a potem przez Simplon dotarł do Lago Maggiore i Lago di Como i, nie wkraczając do Włoch, wrócił poprzez Bazyleję i Kolonję. Francja była w przededniu rewolucji i nastrój był wszędzie radosny; „tancerze wolności“ często zapraszali Anglików o „czczonem we Francji imieniu“ do swego grona. Dopiero w Chartreuse zniszczenie, dokonane przez żołnierzy gwardji narodowej, zaznaczyło możliwość tragicznego przewrotu i poeta już wtedy czuje niepokój z powodu usuwania przeszłości z życia, bo „Przeszłość i Przyszłość są dwoma skrzydłami, na których harmonijnem oparciu porusza się wielki duch ludzkiej wiedzy“; to zestawienie przyszłości z przeszłością, jako źródeł ludzkiej wiedzy, oznacza dwa późniejsze bieguny filozofji społecznej Wordswortha i całej bliskiej mu grupy byłych sympatyków rewolucji: narodowość i wiarę. Wyprawa alpejska obfitowała w wielkie chwile. Widok góry Mont Blanc, która była dla ówczesnego pokolenia niejako symbolem ideału, wywołuje wrażenie smutku z powodu spełnienia marzenia: miłość do ideału jest tak silna, że chciałaby przekroczyć granice ludzkie i ideał zrobić nieosiągalnym, byleby tylko jego wielkość zachować. W tym samym nastroju pisze poeta (może nawet w tym samym czasie, bo szczegółowej genezy „Preludjum“ narazie nie mamy) w 1803 r. wierszyk *Yarrow unvisited*, kiedy to w czasie wycieczki do Szkocji nie zwiedził umyślnie pięknej doliny Yarrow, aby zachować sobie na chwile upadków i strapień duchowych pamięć, że istnieje jed-

nak jeszcze piękno, przez siebie nieoglądane — i z zakątka tego robi symbol świadomości o pięknie, która jest źródłem szczęścia duszy. Symbolizm natury pojawia się właśnie po raz pierwszy w opisie wycieczki alpejskiej. Surowy krajobraz górski, pełen grozy sił, nieujętych przez człowieka, który w tym świecie był tylko bezbronnym wędrowcem, pokornym obserwatorem, i musiał natężać swoje siły fizyczne, aby się przedzierać przez ten świat „natury", stając się przez to tej natury bezpośrednią cząstką — ten surowy krajobraz przemawiał do poety o swojej wewnętrznej treści w ten sposób:

„Były nam potok i droga
towarzyszami w tym mrocznym wąwozie —
i z nimi szliśmy wolno kilka godzin.
Wysokość lasów, wciąż zamierających,
które nie miały jednak nigdy zginąć,
wysokość niewymierna, — wodospadów
podmuchy ostre w miejscu zatrzymane, —
w wąskich szczelinach za każdym zakrętem
wiatry z wiatrami zwarte jak zapaśnik, —
ulewy krótkie, tryskające z niebios
czystych, błękitnych — skały, co mruczały
coś niewyraźnie tuż przy naszych uszach,
czarne obmokłe turnie, co przy drodze
mówiły, jakby głos był w nich, — zawrotny
osłabiający widok strumienia, co szalał
poniżej nas; obłoki rozhukane
i przestrzeń wolna nieba, spokój, zamęt,
światło i ciemność, były jakby pracą
jedynej duszy, jakgdyby rysami
tej samej twarzy i kwieciem na drzewie
tem samem — były nam głoskami wielkiej
Apokalipsy, znakami Wieczności
i symbolami tego, co jest pierwsze,
ostatnie, co jest w środku i bez końca".

Obok takich wrażeń, odbieranych we współżyciu z naturą, wiedza sama ma mniejsze walory, zwłaszcza ta wiedza, która jest „fałszywą siłą wtórną, przy pomocy której mnożymy rozróżnienia, a potem uważamy, że nasze nierozległe granice są rzeczami, które spostrzegamy, a nie tem, czem je zrobiliśmy sami“ [1]). Naturalnie wiedza prawdziwa, która płynie ze ścisłej obserwacji życia, a więc wiedza dzisiejsza przyrodnicza, staje się przedmiotem poezji. Ale o tem mówi nam Wordsworth mało. W ks. V-tej, noszącej tytuł *Books*, o książkach, jako takich, jest niewiele; wspomina tam o *Arabian Nights* (Bajki z tysiąca jednej nocy), dziele, rzucającem wtedy urok na całą Europę, jako o lekturze swojej dziecinnej i spowiada się, w formie snu o Arabie — Don Kiszocie, że marzył o pracy twórczej bez zwracania uwagi na jej wartość społeczną, o pracy w zupełnem odosobnieniu. Ale tymczasem Natura i życie poprowadziło go inaczej.

Po opuszczeniu Cambridge Wordsworth musiał wysłuchiwać usilnych nalegań krewnych, aby wstąpił do stanu duchownego. Lecz, mimo możności dostania stypendjum *(fellowship)*, poeta nie mógł się na to zdecydować i kilka miesięcy spędził na rozważaniu planów życiowych w Londynie. *Residence in London* przedstawia świetnie stosunek młodzieńca ze wsi do wielkiego miasta. Wjechał do Londynu „na dachu wędrownego pojazdu“ i uderzyło go przedewszystkiem mnóstwo „banalnych kształtów, domów, bruków, ulic, ludzi i rzeczy“, ale jednak wkrótce „ciężar wieków zstąpił na jego serce“ (VIII, 551). Po tej krótkiej chwili

---

[1]) W pewnej mierze jest to prawdopodobnie reminiscencja z epigramatu Schillera: *Menschliches Wissen.*

namacalnego objawienia historji, poeta ze wsi, nieobeznany z życiem miasta, snuje się najpierw po jego powierzchni, po rozrywkowych popularnych miejscach, i rozumie potrzebę tworzenia radości życia tam, gdzie jej nie dostarcza natura. Bawi go naiwne stwarzanie „tajemniczości“, a jednak potwierdza mu takie cyrkowo-teatralne przedstawienie, że istnieje nieświadomy instynkt wgłębiania się w tajemnice, z jakiejkolwiekbądź strony pojawia się ona przed człowiekiem — w szekspirowskiem zaś przedstawieniu spostrzega, jak „w jednym błysku oka“ wielki dramaturg pokazuje nam tajemnicę życia. Prędko jednak przechodzi poeta do innego teatru, do teatru prawdziwego życia, wpatruje się w „indywidualne widoki odwagi, poczciwości, prawdy i miłości“; wsród nich wzruszający obrazek rzemieślnika, kołyszącego słabe dziecko w słońcu w chwilach wypoczynku od pracy, patrzącego z miłością na maleństwo, lub obraz żebraka, którego nieruchoma, skupiona, niezmienna twarz i oczy bez światła „były napomnieniem z innego świata“. Wordsworth patrzy na ludzi wokoło jako na zagadki psychologiczne; nie wypadki, ale dusze ludzkie go interesują: „the face of every man that passes by me is a mystery“ (twarz każdego obok mnie przechodnia jest tajemnicą).

Po czterech miesiącach pobytu w Londynie Wordsworth, w którym lektura Rousseau'a wzbudziła nadzieje ujrzenia raju świata w rewolucji francuskiej, udaje się do Francji, gdzie bawi rok, może dłużej (bo daty nie są ustalone). Pobyt we Francji i sprawa rewolucji wypełniają księgi od IX—XI-tej, ale pobyt ten to już zupełnie nowa faza w życiu poety. Zanim zatem do niej przystąpi, w VIII-mej księdze „Preludjum“

daje nam rzut oka w przeszłość *(Retrospect)* i przedstawia nam, jak „miłość do natury doprowadziła go do miłości człowieka“. Droga, jaką przebiega Wordsworth w swoim stosunku do natury, jest mniej więcej drogą rozwoju uczucia natury w ciągu wieku XVIII; biogeneza psychiczna powtarza tu zjawisko filogenezy psychicznej. Na początku patrzy na naturę, — kiedy już wyrósł z lat dziecinnych, w których była ona tylko podłożem dla ruchliwej energji dziecka, — dla niej samej, cieszy się nieświadomie jej barwami i dźwiękami (okres „Pór roku“ Thomsona), jeszcze to „wewnętrzne oko“ i „wewnętrzne ucho“, o których tylekroć wspomina w „Poematach wyobraźni“, nie są wyrobione. Musi jeszcze przedtem przebyć fazę „Fancy“ (fantazji), sentymentalizowania i fantazjowania rozumowego na temat natury: księżyc wydawał mu się np. tarczą srebrną nad grobem rycerza, a wiąz ciemny miał wygląd posępny, był niby wdowa, co codzień przychodzi wieczorem na cmentarz na grób męża (Ossian). Równocześnie jednak we wszystkich tych fazach istnieje w naturze i człowiek, który jest jej częścią, człowiek usymbolizowany w postaci pasterza, którego mistyczną sylwetkę na krawędzi pagórka w blasku zachodzącego słońca zapamiętał na zawsze (Burns). „Poprzez przedmioty wielkie i piękne patrzyłem najpierw na człowieka, przy ich pomocy komunikowałem się najpierw z człowiekiem“. Z wyrobionem poczuciem wartości człowieka, jako indywiduum, dostrzegł pośród tłumów w Londynie *the unity of man* (jedność ludzkości). Z tych czasów pewnie (t. j. z okresu pisania VIII-ej księgi) pochodzi sławny sonet *Westminster Bridge*, oddający wrażenia poety wobec szmeru budzącego się miasta. Ta jedność polega na jedności moralnego zmy-

słu w każdem sercu, duchową ta jedność była podłożem dla politycznej „równości“, w której krainę obiecaną (Francja) właśnie się udawał. Dalsze trzy księgi są historją tragedji duszy, jaką przechodzili wszyscy podobnie nastrojeni, jak Wordsworth, wobec przebiegu rewolucji. Poeta zamieszkał początkowo w Blois [1]) i tam wszedłszy do klubu demokratów, zaprzyjaźnił się z wyznawcą szlachetnych idej demokratycznych, oficerem dawniej królewskim, dziś gwardji narodowej, Michałem Beaupuy, szlachcicem z pochodzenia, który jednak rozumiał zło dotychczasowego społecznego ustroju i zrozumienia tego udzielił poecie. W postaci wynędzniałej dziewczyny wiejskiej, pasącej krowę, a równocześnie pracującej nad robotą włóczkową, aby utrzymać się przy nędznem życiu, symbolizuje Wordsworth biedę ludu francuskiego, w imieniu którego Beaupuy walczy. Po sielance idej rewolucyjnych w Blois przychodzi jednak groźny moment wrześniowych mordów, podczas których właśnie poeta znalazł się w Paryżu, i patrząc z okna swego poddasza na dyszące nocnym ruchem miasto, widzi je jako zbrodniarza-Makbeta — ono tak samo „już nie zaśnie“. Mimo wszystko nie traci wiary w rewolucję, bo nie traci wiary w siebie: „duch, silny nadzieją i wyszkolony do szlachetnych dążeń, duch bezwzględnie wierny sobie jest dla nie myślącej trzody społecznej jak dominujący (nad nią) instynkt“; zdaje sobie sprawę, że nagromadzony rezerwuar zbrodni i ciemnoty musiał pęknąć, że mordy terroru są tego skutkiem. Chce

[1]) W Blois nawiązał Wordsworth stosunek miłosny z Annette Vallon. Córkę, pochodzącą z tego stosunku, Wordsworth wspomagał potem i odwiedzał, ale rzecz ukrywał troskliwie. Sprawa wyjaśniła się dopiero niedawno. Légouis: W. W. et Annette Vallon. 1922.

pracować, chce agitować, pomimo niebezpieczeństw, jakie mu mogą grozić, w kierunku uspokojenia umysłów i odprowadzenia z drogi terroru, ale odmowa środków finansowych ze strony rodziny zmusza go do powrotu. Środki te były zawsze skromne, gdyż należności po ojcu były w procesie, i poprawiły się dopiero w kilkanaście lat później. W Anglji cały jest pochłonięty myślą o rewolucji francuskiej, sprawy domowe go nie obchodzą; radosnym momentem jest wiadomość o straceniu Robespierre'a, jako potwierdzenie wartości ideałów rewolucyjnych. Snuje marzenia o milenjum, nie „w Utopji, w podziemnych krainach lub jakiejś wyspie tajemnej, która Bóg wie gdzie leży", lecz tu na tym właśnie świecie. W tym nastroju wiary w Wolność spada nań wieść o wypowiedzeniu wojny Francji ze strony Anglji, i ten późniejszy chwalca patrjotyzmu wyznaje z otwartością, której nauczył się z „Wyznań" Rousseau'a, że cieszył się z klęsk wojsk angielskich i w czasie nabożeństw o powodzenie oręża siedział, jak „gość nieproszony, w milczeniu, i żywił się dniami zemsty, która przecież przyjść musiała". To rok 1794, rok wpływu Godwina na Wordswortha, który wywołał poemat *Sorrow and Guilt* i jedyny dramat poety *The Borderers*. W obu tych rzeczach, wydanych znacznie później, stara się on tak, jak Godwin, przebyć drogę zła społecznego, znajduje je rzeczywiście w okolicznościach, mogących zło wytworzyć, ale nie odkrywa tajemnicy powstania tych okoliczności właśnie. Tutaj w ks. XI „Preludjum" po dziesięciu latach zasiada na sąd nad Godwinem i sobą z tego okresu i wydaje wyrok bezwzględnie potępiający. Niepokój wewnętrzny tego roku był też kryzysem w jego życiu moralnem; nihilizm, który musiał być konsekwencją logiczną nauk God-

wina, o ile nie przyjmowało się jego premis „fizjologicznych“, niezgodnych z wiedzą przyrodniczą, wtrącił Wordswortha chwilowo w stan zupełnego odrętwienia, pozbawiwszy go instynktu moralnego, ale w pomoc przyszła mu wielka miłość siostry Doroty [1]). W *The Sparrow's Nest* mówi o niej, że ona „dała mu oczy, dała mu uszy i pokorne troski i subtelne obawy; serce — źródło łez słodkich i miłość i myśl i radość“. Jej miłość, jej zachwyt i odczucie natury, równe odczuciu brata, przywiodły go do uspokojenia, a rozwiązanie problemu wolności i rewolucji znalazł w odwróceniu się od tej ostatniej (gdy zaczęła się przeradzać w imperjalizm i zadała fałsz swoim ideałom przez konkordat z papieżem), a w zwróceniu się do indywidualnej pracy pisarskiej. Spotkanie z Coleridge'm, rozmowy z nim w następnym roku popchnęły go w kierunku stworzenia systemu pracy poetyckiej, którąby była zarazem czynem społecznym, a przez to czynem rewolucyjnym bezkrwawym. Trzy ostatnie księgi (XII—XIV) przedstawiają krystalizowanie się procesu poetyckiego. *Imagination* i *Taste*, t. j. siła twórcza wogóle (która jest „Rozumem w najbardziej wzniosłym stanie“) oraz zasady twórczości artystycznej (naturalnie z uwzględnieniem psychologji odbiorcy wrażeń) są głównym tematem tych pieśni. Linja rozumowania widoczniejsza jest jednak w przedmowach, o których zaraz będzie mowa. Tu chcę tylko jeszcze dodać, że ks. XII-ta zawiera dwie anegdoty z życia poety o jego stosunku do zjawisk przyrody, stanowiące najlepszy klucz do zrozumienia jego wszystkich innych podobnych utworów. Tak

[1]) Przepięknym obrazem stanu głuchej rozpaczy z powodu rozbicia się marzeń o rewolucji są wiersze ks. X, 397—415.

np. jedna z nich przedstawia oczekiwanie na przyjście koni z domu na wakacje Bożego Narodzenia, oczekiwanie u rozstajnych dróg w mglisty, mżący deszczem dzień; oczekiwanie to, pełne radości, pozostało mu w pamięci silniej niż śmierć ojca, która nastąpiła w kilka dni potem, śmierć nagła, nieprzewidziana. Niepewność losów ludzkich usymbolizowała się raz na zawsze w tem wspomnieniu zawiedzionego czekania, również pełnego niepewności. Wordsworth nie jest antropozofem, t. j. nie przypisuje każdemu zdarzeniu jakiegoś ukrytego znaczenia, ale twierdzi, że pewne zdarzenia mają głęboki powszechny sens symbolicznej nauki i że tę naukę widzimy przedewszystkiem w okresie dzieciństwa, kiedy instynkty są silniejsze niż później. W tym czasie (1803—1806) tworzył on swoją wielką „Odę o pouczeniach tajemnych *(intimations)* o nieśmiertelności, płynących ze wspomnień dziecinnych“ (wyd. 1807). Oda wypłynęła ze świadomości odpływu sił twórczych, które pozwalały mu wglądać głębiej w życie natury. Blask, otaczający ziemię, zagasł już dla niego; jeżeli odczuwa jeszcze radość życia, to już inaczej niż przedtem, bo oddala się coraz bardziej od tej krainy piękna, z której przyszedł. „Our birth is but a sleep and a forgetting“ (nasze przyjście na świat jest tylko snem i zapominaniem); w dzieciństwie jeszcze świeci nad nami glorja nieba, które jest naszym domem rodzinnym, stąd dziecko jest „najlepszym filozofem“, „potężnym prorokiem“, „błogosławionym jasnowidzem“. Przyroda stara się swojem pięknem zastąpić nam stratę powolną, ale ustawiczną, piękna niebieskiego, którego poczucie, mimo tęsknoty za niem, tracimy przez ciężar „zwyczaju“ (konwenansu czy też utartych pojęć teorjo-poznawczych), spoczywającego na nas „ciężko jak mróz,

a będącego głębokim niemal jak życie". Jedyną radością są wspomnienia dzieciństwa, które przynoszą z sobą echa owych „uporczywych pytań o sens rzeczy zewnętrznych", owych „wysokich instynktów, przed któremi nasza natura drży, jak winowajca, schwycony na grzechu", owych „pierwszych uczuć, mrocznych wspomnień". Ale te wspomnienia dziecka z poza świata nie są odbiciem nauki platońskiej o prabycie, jak to zarzucano Wordsworthowi, lecz mówią o nieśmiertelności, która jest źródłem duszy.

Lata pracy, zakończone „Nieśmiertelną Odą", były bardzo obfite w plon. Obok coraz to nowych „ballad lirycznych" pochodzi z tych czasów (1800) wydany dopiero w 1818 r. *Peter Bell*, poemat, należący do „poematów fantazji" i wywołujący u krytyków dość sprzeczne opinje co do swojej wartości. W każdym razie zajmuje on dość wyjątkowe stanowisko w twórczości Wordswortha. Chciałbym w nim widzieć przypadkowy może odblask „romansu grozy", przeniesionego w sferę działania przyrody. Piotr Bell, włóczęga z zawodu i upodobania, liczący szereg przewin na swoim rachunku życiowym, nawraca się do spokojnego uczciwego życia pod wpływem działań przyrody, które wydają się tajemnicze, ale w rzeczywistości mają zupełnie normalny przebieg. Nie jest to więc identyczne stanowisko ze stanowiskiem Wordswortha, zajętem w ks. XII „Preludjum"; zjawiska natury bowiem mają tu sens tajemniczy odrazu i działają jako niewytłumaczone, tam zaś, w „Preludjum", zjawiska te nabierają sensu dopiero później. Przytem w „Preludjum" stają się one symbolami, podczas gdy w „Piotrze Bellu" jakgdyby alegoryzowały działanie sił zewnętrznych na człowieka (gdyż o jego psychologję tu idzie), jak świadczy postawienie

na jednej linji szumów leśnych i odgłosów, pochodzących z wybuchów podziemnych w kopalniach, które w obu wypadkach Piotr Bell bierze za ostrzeżenia natury. Jest to zatem połączenie motywu siły rzekomo nadprzyrodzonej z „romansu grozy“ z motywem działania natury, skierowanym ku moralnemu celowi, który od tej pory coraz silniej będzie się przejawiał w twórczości Wordswortha, zwłaszcza w dłuższych jego utworach.

Krótsze utwory pod nazwą „Ballad lirycznych“ pojawiały się w coraz to obszerniejszych tomikach kolejno w latach 1800, 1802, 1805. W 1807 r. wyszło zbiorowe wydanie *Poems in two volumes;* prócz innych rzeczy ukazały się tu także piękne liryki z wycieczki do Szkocji z r. 1803 i szereg sonetów, które potem stały się ulubioną formą wypowiedzenia się poety. Wreszcie po wydaniu „Wycieczki“ w 1814 r., ukazuje się pełne wydanie utworów w 1815 r., stwierdzając ustalone stanowisko poety w literaturze angielskiej. Do każdego wydania „Ballad“ i do wydania w 1815 r. dołączył Wordsworth przedmowę, wyrażającą program literacki, coraz to uzupełniany w kolejnych opracowaniach.

Przedmowa z r. 1800 ma spokojniejszy ton niż *Advertisement* z przed dwóch lat. Przyjęcie „Ballad lirycznych“ nie zachęcało wcale do dalszej pracy w obranym kierunku, ale poeta, świadomy wielkiej wartości swojej idei, postanawia chłód czytelników przełamać, ironję krytyków zwalczyć i przy pomocy szczegółowego przedstawiania istoty swojej poezji doprowadzić ich równocześnie do zrozumienia istoty wiecznej prawdziwej poezji. Źródłem dobrej poezji jest potęga uczucia i „wszelka dobra poezja jest spontanicznym wylewem potężnych uczuć“. Ale poezja nie jest bezpośred-

nią reakcją uczucia na fakty życiowe, ona „bierze swój początek z uczucia, rozważanego w spokoju“. Poeta bowiem ma oprócz cech, cytowanych przeze mnie w pierwszym rozdziale, także jeszcze zdolność „większej niż inni ludzie wrażliwości na rzeczy w danej chwili nieobecne, tak jakgdyby one były właśnie obecne“, ma zdolność powtarzania swych uczuciowych przeżyć — i to nie jako cienie owych przeżyć, ale prawie identycznie z niemi w napięciu emocjonalnem, z domieszką refleksji. „Uczucie (przeżycie uczuciowe) jest rozważane (przez poetę) tak długo, aż przez pewien rodzaj reakcji (powtórzenia) spokój (w chwili rozważania) znika powoli i uczucie, pokrewne temu, które było dotychczas przedmiotem rozważania, budzi się i w sposób zupełnie naturalny trwa w duszy“. Tylko i wyłącznie zatem uczucie jest źródłem prawdziwej poezji. Stanowisko to zdecydowanie przeciwstawia się poezji filozoficznej, dydaktycznej i satyrycznej racjonalistycznego XVIII wieku, tej poezji, której reprezentantem jest Pope i cały szereg jego uczniów. (Obok bowiem „przedromantycznej“ poezji płynie płytki prąd pseudoklasycyzmu aż po koniec XVIII w.). Nie znaczy to, żeby refleksja nie brała żadnego udziału w twórczości poetyckiej, ale refleksja, myśl ludzka, jest według Wordswortha przedstawicielką wszystkich naszych minionych uczuć. Wordsworth wcale nie zarzeka się, żeby utwory poezji nie miały mieć *purpose* (tezy, idei); konieczność idei poematu wynika z pracy refleksji, owej *meditation*, która wydobywa z całego mnóstwa naszych przeżyć uczuciowych (a uczuciom tym podlegamy ciągle, bezustanku) tylko rzeczy ważne, o wartości ogólno-ludzkiej i już przez to samo zbliża nas do „wyśledzenia w nich... pierwotnych praw naszej na-

tury głównie w zakresie sposobu, w jaki łączymy idee w chwili podniecenia“. Uczucie jednak, towarzyszące temu przedstawieniu rzeczy, ma nadawać wartość samej akcji i sytuacjom fabuły, a nie „akcja i sytuacje mają nadawać znaczenie uczuciu“. I tu Wordsworth zwraca się przeciw sentymentalizmowi i szarpaniu nerwów przez *frantic novels* (idjotyczne powieści — naturalnie: romanse grozy) i bezsensowne niemieckie tragedje i wreszcie przez „niemądre i przesadne w dziwactwie powieści wierszem“. Przedmiot sam, zdarzenie, służące za treść zewnętrzną poematu, może być drobne, ale o jego wartości rozstrzyga napięcie uczucia, które wnika w istotę tego zdarzenia i dochodzi do jego treści wewnętrznej. Pomaga uczuciu w pracy poetyckiej inna jeszcze siła: „wyobraźnia“; zarzuca ona na owe „sytuacje i zdarzenia z codziennego życia“ pewne zabarwienie, przez co „codzienne przedmioty mogą być przedstawione umysłowi czytelnika w niezwykłym aspekcie“. To jest kwestja formy wewnętrznej, o której zaraz poniżej wspomnę. Tak pojęta poezja może użyć najbardziej celowo przedewszystkiem elementu prostego życia wsi, a to z czterech powodów: 1) namiętności dojrzewają tam prościej i wyrażają się prościej, niż w mieście i wśród kultury, gdzie działają wpływy postronne; 2) uczucia istnieją obok siebie w lepszem rozgraniczeniu, nie plączą się w nierozwikłaną sieć uczuć człowieka kulturalnego — łatwiej je wyodrębnić, łatwiej je zakomunikować; 3) sam sposób życia, który ma cechy stałe w przeciwieństwie do szybkich zmian w mieście, jest ściśle związany z uczuciami, łatwiej można zrozumieć sposób życia wieśniaka i przeniknąć przy pomocy tego zrozumienia do istoty życia, złożonej z tych oto nieskomplikowanych w sa-

mych sobie i między sobą uczuć, wreszcie 4) uczucia ludu są zrośnięte *(incorporated)* z „pięknemi i stałemi formami natury“. Ten czwarty punkt właściwie nie dodaje nic nowego do poprzednich, jest tylko wytłumaczeniem drogi, jaką odbywał Wordsworth od natury do człowieka. Idea, niezbyt może jasno samemu poecie świadoma, brzmi: natura jest piękna, człowiek jest częścią natury, jest zatem pięknem w tem, co jest w naturze najpiękniejszem, w swoich uczuciach. Ale nietylko za treść powinno poezji służyć życie wiejskie w zespoleniu z naturą. Poezja powinna czerpać także stamtąd i swój język, bo wieśniak „ciągle komunikuje się z najlepszemi przedmiotami (są to: naturalnie, zjawiska), z których najlepsza część mowy ma swoje pierwotne źródło“ — a mowa, budująca się „z powtarzanego doświadczenia i regularnych uczuć“, ma w sobie elementy ścisłości filozoficznej. To znowu walka przeciw *poetic diction*, manierze formy zewnętrznej XVIII wieku, używającej przedewszystkiem personifikacji i w ten sposób przysłaniającej prawdziwą treść przedmiotu. On sam stara się w czasie swej pracy „patrzeć stale na sam przedmiot“ (naturalnie mowa tu jak i w poprzednich zdaniach, o faktach życiowych), stąd wie, że niema „fałszu w jego opisach“, które stara się oddać językiem, będącym „wyborem *(selection)* mowy ludzkiej w stanie żywego napięcia uczuciowego“, a więc nie językiem rozmowy towarzyskiej, jak głosiło *Advertisement* z r. 1798. Język ten może się wydać prozaicznym, ale na przykładzie sonetu Graya stara się dowieść Wordsworth, że najpiękniejsze w efekcie artystycznym są zdania, brzmiące, jak proza. Niema istotnej różnicy między językiem prozy a „kompozycją metryczną“; przeciwieństwo istnieje między: *Poe-*

try i *Science (Matter of fact)*, między przedstawieniem rzeczy, pochodzącem z uczucia i dokonanem przy pomocy imaginacji, a między przedstawieniem rzeczy, w postaci opisu zewnętrznego, drobiazgowego, innemi słowy między: syntezą a analizą. Poezja i proza nie są przeciwieństwami: „jedyną ścisłą antytezą prozy jest rytm“. W tych zdaniach tryska źródło całej pięknej prozy essayistycznej i całej przyszłej wielkiej powieści angielskiej. Tu powtarza się pojęcie „rytm“, które już raz na początku przedmowy pojawiło się, a mianowicie w twierdzeniu, że „wybór rzeczywistej mowy... przystosowany do rytmicznego układu“ ma dostarczyć „tego rodzaju przyjemności i takiej ilości przyjemności“, jakiej poeta słusznie może usiłować dostarczać czytelnikowi.

Na dzieło sztuki, z punktu widzenia jego bytu, jako całości, składają się trzy czynniki: autor, przedmiot i odbiorca dzieła (w dziedzinie literatury, czytelnik). Źródłem poezji jest uczucie twórcy, przedmiotem są, jak widzieliśmy, zdarzenia życiowe (przeżycia uczuciowe) o wartości ogólno-ludzkiej. Ale co jest celem poezji, w którym wyrazi się stosunek do czytelnika? Boć dzieło artystyczne nie ma pełnego bytu, póki nie stanie w obliczu odbiorcy. I tu staje Wordsworth na arystotelowskiem stanowisku, że celem poezji jest sprawianie czytelnikowi przyjemności. Nie jest to naturalnie „zabawa“ ani „bezmyślna uciecha“. Zarazem jednak nie jest ten cel poniżeniem godności poety i czytelnika, przeciwnie jest to cel wzniosły, jest to „uznanie piękna wszechświata“, tem szczersze, że nie formalne, lecz „pośrednie“, jest to hołd, oddany „nagiej i wrodzonej godności człowieka“, „potężnemu zasadniczemu pierwiastkowi radości, który pozwala

człowiekowi poznawać, czuć, żyć, poruszać się". Przyjemność tę sprawia poezja zarówno przez swoją treść, jak i formę. Treścią jest „obraz człowieka i natury", prawda nie indywidualna i lokalna, lecz ogólna i twórcza *(operative)*; jedynym warunkiem, ograniczającym swobodę poety w odtwarzaniu tej prawdy, jest „konieczność sprawienia bezpośredniej przyjemności" odbiorcy poezji, stworzeniu ludzkiemu, które ma znajomość świata nie specjalistyczną, jako prawnik, marynarz, lekarz lub filozof przyrody i t. d., lecz jako c z ł o w i e k. Ta prawda nie polega na zewnętrznych świadectwach, ale dostaje się do serca odbiorcy przy pomocy uczucia; ta prawda jest „sama sobie świadectwem, które daje kompetencję i darzy zaufaniem trybunał, do którego się zwraca, i otrzymuje je, ową *competence and confidence* od tegoż samego trybunału" (a tym jest naturalnie serce ludzkie, jako symbol zdolności uczucia). Z samej istoty psychiki ludzkiej zaś wynika, że prawda ta przynosi radość z sobą, bo człowiek, patrzący na „złożoną *(complex)* scenę idej i wrażeń, znajduje we wszystkich kierunkach przedmioty, które bezpośrednio wzniecają w nim uczucia sympatji (współczuwania), a te uczucia z samej konieczności natury człowieka przynoszą z sobą nadwyżkę radości", choć owa „scena" składa się z „nieskończonej złożoności bólu i przyjemności". Wiedza czysta przynosi bezwzględną przyjemność, ale jest to przyjemność indywidualna, działająca wobec pewnych tylko jednostek, wiedza zaś poety o życiu przynosi radość ogólną i budzi miłość ogólną. „Poezja jest duchem i subtelniejszą duszą wszelkiej wiedzy; jest to wyraz pełen uczucia, które każda wiedza nosi na swem obliczu. Poezja jest pierwszą i ostatnią ze wszystkich wiedz, jest nieśmier-

telna, jak serce ludzkie". „Poeta jest skałą schronienia dla ludzkiej natury, podtrzymuje i zachowuje ludzkość, roznosząc wszędzie uczucie pokrewieństwa i miłości". Różnice ziem, klimatów, języków, obyczajów, zwyczajów i praw nie są przeszkodą dla pracy poezji, nie jest także przeszkodą przeszłość, bez względu na to czy zawiera ona rzeczy, które spokojnie zapadły w umyśle ludzkim czy też zostały gwałtownie usunięte; „poeta przez uczucie swoje i wiedzę (prawdy życia) wiąże z sobą niezmierzone imperjum ludzkiej społeczności, rozciągające się po całej ziemi i poprzez cały czas".

Nietylko jednak tą swoją niezmierzoną w czasie i przestrzeni treścią sprawia poezja przyjemność; czyni to także i przez swoją formę. Formą tą jest właśnie rytm i Wordsworth stara się uzasadnić istnienie rytmu jako składowej części poezji. Przedewszystkiem z punktu widzenia celu poezji: „przy rytmicznej formie, która zarzuca na utwór rodzaj półświadomości niematerjalnej egzystencji samego utworu, łatwiej można znieść bardziej patetyczne sytuacje i uczucia" — stąd w mieszaninie uczuć bolesnych i przyjemnych przeważają te ostatnie. Następnie z punktu widzenia treści poezji: poważnym czynnikiem w działalności duszy jest uczucie przyjemności, pochodzące z dostrzeżenia „różnicy w podobieństwie" *(dissimilitude in similitude)*, z niego to nawet płyną nasze moralne uczucia. Wreszcie co do samego źródła poezji (zaznaczam, że rozróżnienie powyższe nie pochodzi od Wordswortha, ale bieg jego myśli wskazuje, że problem rytmu z tych trzech punktów widzenia rozpatrywał), to ów spokój, w którym poeta przypomina sobie przeżyte uczucia *(emotion recollected in tranquillity)*, a który zanika w miarę dochodzenia uczucia do prawdziwego napięcia, pozo-

staje jako forma rytmiczna, jako wyraz przyjemności tworzenia, polegającej na opanowaniu trudności. Widzimy, że Wordsworth, mówiąc o poezji, rozważa ją także, jako źródło przyjemności dla samego poety, w myśl swojej zasady, że poeta jest takim samym człowiekiem, jak wszyscy, tylko o silniejszem emocjonalnem napięciu. W obecnych warunkach poezji rytm zatem jako forma jest źródłem przyjemności, poniekąd nawet koniecznym elementem, przy którego pomocy uzyskuje się pełną przyjemność w postaci zrozumienia istotnej treści utworu.

Dodatek do przedmowy z r. 1802 zwalcza obszerniej *poetic diction* XVIII wieku, ową oderwaną od życia „mowę poetycką“, która wskutek tego faktu oderwania się stała się kłamstwem, branem za prawdę, stała się „pstrą maskaradą pomysłów, dowcipów, hieroglifów i zagadek“; poprzez taką maskaradę nie można dostać się do treści życia. Natomiast przedmowa z r. 1815 przynosi nowy ważny ustęp; o ile przedmowa z roku 1800—1802 była filozofją literatury, to tu spotykamy się z teorją literatury, względnie z jednym z jej najważniejszych problemów: kwestją formy wewnętrznej t. j. sposobu ujęcia przedmiotu przez autora, kwestją zatem dla zrozumienia samej twórczości artystycznej pierwszorzędną. W wydaniu z 1815 r. Wordsworth dzieli definitywnie poematy swoje na grupy, w obręb których wprowadzał (poza sonetami i utworami pamiętnikarskiemi, związanemi z wycieczkami) wszystkie późniejsze utwory. Podział ten stara się uzasadnić w nowej zupełnie przedmowie — dawniejszą przedrukował w dodatku na końcu.

Sił, potrzebnych do tworzenia poetyckiego, wylicza Wordsworth sześć: wszystkie one działają przy

tworzeniu równocześnie i stąd porządek wyliczenia ich jest obojętny. Pierwsza z nich to zdolność obserwacji i opisu, który, jak wiemy, ma być możliwie prawdziwy, to jest ma powtórzyć obserwację dokładną i dokładnie pamiętaną, w sposób, niezmącony wpływem uczucia lub namiętności; ta zdolność, konieczna w poecie, nie może jednak — zastrzega zgóry Wordsworth — stanowić o całej treści utworu. Druga z tych sił — to zdolność wrażliwości na przedmioty życia, która, im jest większa, tem więcej przedmiotów wciąga w zakres obserwacji; obserwować je zaś należy nietylko w tej postaci, w jakiej istnieją same dla siebie, lecz także, jak się odbijają w duszy poety. Niezgodność tych dwóch powyższych żądań jest tylko pozorna, bo tam idzie o obraz życia, niezamącony w chwili odbierania wrażenia przez osobiste uczucia, natomiast tutaj o przedstawienie wrażenia. Do tej zdolności wrażliwości dołącza się trzecia siła, poniekąd jeszcze ważniejsza: jest to refleksja, która stara się dojść do „wartości czynów, obrazów, myśli i uczuć“, t. j. poznać treść wewnętrzną przedstawianego przedmiotu. Te trzy siły dostarczają zatem materjału poetyckiego. Przed chwilą ostatecznej kompozycji występują dwie siły twórcze, bardzo charakterystyczne, bo do pewnego stopnia są cechami, odróżniającemi poetę-twórcę od poety nie twórcy: t. j. *Imagination* i *Fancy*. Istnienie obu tych sił w poecie jest, według Wordswortha, konieczne. Jedna z nich musi działać w chwili aktu twórczego, ale tylko jedna z nich, nigdy zaś obie razem, gdyż one właśnie przetwarzają materjał życiowy na materjał poetycki, lecz metody ich działania są wprost odmienne. Piątą zatem, a nie szóstą siłą jest „inwencja“, czyli zdolność kompozycji, starająca się z dostarczonych materjałów poe-

tyckich stworzyć wypadki i sytuacje takie, które przemawiają najsilniej do wyobraźni czytelnika i są najlepszą ilustracją dla zamierzonych przez poetę charakterów, uczuć i namiętności. Wreszcie ostatnią siłą, dla Wordswortha o wielkiem znaczeniu, jest *Judgment*, umiar artystyczny, regulujący stosunek wszystkich poprzednich sił między sobą. „Przez »osąd« — dodaje Wordsworth — rozumiem to wszystko, co składa się na prawa i odpowiednie wdzięki *(graces)* każdego rodzaju kompozycji". Zastosowując nasz schemat składowych części dzieła sztuki, możemy przydzielić każdej z tych części po dwie siły: treści zewnętrznej — jako materjałowi, siłę pierwszą: obserwację, — jako układowi siłę piątą: inwencję; treści wewnętrznej naturalnie siłę trzecią, t. j. refleksję, do której jednak poeta dochodzi przy pomocy wrażliwości t. j. siły drugiej; wreszcie formę wewnętrzną kształtuje naturalnie *Judgment*, mając przedtem urobiony materjał do tejże formy przez „wyobraźnię" lub „fantazję". *Judgment* poniekąd zabiera w swój zakres i niektóre składniki formy zewnętrznej, t. j. jej wyposażenie w ozdobność („odpowiednie wdzięki"); co zaś do samejże formy rytmicznej, to można powtórzyć tutaj notę Wordswortha do tego ustępu: „Ponieważ wrażliwość na harmonję rytmiczną i zdolność tworzenia jej są nieodmiennie połączone ze zdolnościami wymienionemi, nie potrzeba mówić o niej osobno".

Z pośród tych sił Wordsworth zastanawia się szerzej tylko nad wyobraźnią i fantazją, gdyż pojęcie „wyobraźni" jest centralnym punktem krytyki romantycznej. Praca wyobraźni nie jest tylko kopjowaniem rzeczy, nie istniejących w danej chwili przed poetą, lecz tylko w jego duszy. Wyobraźnia jest słowem o wiel-

kiem znaczeniu, gdyż mówi ono, że umysł ludzki działa według pewnych ustalonych praw na te nieistniejące w danej chwili przedmioty zewnętrzne; wyobraźnia jest siłą twórczą, stwarza „nowe“ przedmioty. Nowość ich polega na nowem nieznanem dotąd czytelnikowi wrażeniu wobec znanego mu już dawniej przedmiotu — dzieje się to zaś skutkiem nadania przez poetę przedmiotowi właściwości, których przedmiot ten nie posiada, ale które mu przypisuje poeta, zachęcony właściwościami, posiadanemi przez ten przedmiot rzeczywiście. Wordsworth objaśnia to na przykładzie własnych wierszy: „Kukułki“ i *Resolution and Independence,* ale naogół przedstawienie momentu działania wyobraźni było zadaniem za trudnem dla poety, który starał się przytem o jasność wykładu. Wybierając zatem w pozytywnem określeniu tylko jeden szczegół pracy wyobraźni („konsolidowanie wielości w jedność i dzielenie jedności w wielość“) zadawala się Wordsworth definicją negatywną przy pomocy porównania tejże pracy z pracą fantazji. Obie te siły — według twierdzenia jego przyjaciela Coleridge'a — wywołują te same procesy: asocjują i łączą, wywołują i składają („associate and aggregate, evoke and combine“), ale Wordsworth stwierdza, że siły te pracują nad innym materjałem, mają inne prawa i inne cele. Poważną różnicę stanowi przedewszystkiem materjał, t. j. niejako jego gatunek, bo o wspólności materjału całej poezji Wordsworth nie zapomina; otóż fantazja pracuje nad materjałem niepodatnym i zmiany przez nią dokonane są „nieznaczne, ograniczone i przejściowe“ — natomiast wyobraźnia bierze na swój warsztat tylko materjał podatny, „plastyczny i nieskończony“. Tak np. w zakresie porównań fantazja zwraca uwagę na ze-

wnętrzny zarys, na szczegóły przypadkowe, natomiast wyobraźnia szuka punktu porównania we właściwościach wewnętrznych i stałych; stąd często pierwszy efekt porównania wyobraźniowego nie jest wielki, ale od chwili spostrzeżenia prawdy porównania wrażenie podobieństwa zaczyna w duszy czytelnika wzrastać coraz silniej. Prawdziwość tej uwagi stwierdza każdy czytelnik Wordswortha; im więcej czyta się jego utwory, tem silniej występuje prawda ich treści; do jej odkrycia właśnie służą wszystkie porównania, bo nie są one jedynie ozdobą, wykonaną przez „fantazję“ Prawa fantazji są też odmienne od praw wyobraźni — są one kapryśne, jakiemi są właśnie przypadkowe zewnętrzne procesy życia. Skutek pracy fantazji jest różnoraki: od zdziwienia do zabawienia poprzez patos i wzruszenie, ale skutek ten jest chwilowy. Fantazja bowiem operuje przedewszystkiem szybkością i obfitością rozrzucanych myśli i obrazów (w tem zdaniu zawiera się doskonała charakterystyka poezji pseudoklasycznej Pope'a, która właśnie z tego powodu zachwycała Byrona); wyobraźnia zaś przez to, że tworzy pewne fakty, nadaje im „niezniszczalne panowanie“ w duszy ludzkiej, wrażenie jej dzieła jest z a w s z e takie samo. Bo oto inny cel obierają sobie te siły, przetwarzające materjał poetycki: „fantazja dąży do ożywienia i oszołomienia *(to quicken and beguile)* doczesnej części naszej natury, wyobraźnia do pobudzenia do czynu i do podparcia elementu wieczności w duszy ludzkiej“. Niepełne jest to wszystko, co Wordsworth mówi o tych siłach, ale wystarcza, aby zrozumieć, jak wielką przepaść widział on między programem swojej romantycznej poezji, budowanej przez imaginację, a programem poezji pseudoklasycznej, której, nie odmawiając prawa

do nazwy: sztuka, odmawiał prawa do nazywania się poezją; ta ostatnia bowiem bawi, tamta, romantyczna, prowadzi do odczucia radości wewnętrznego życia.

Dopełnia obrony stanowiska poety jeszcze „Szkic dodatkowy o Smaku“; zawiera on definicję oryginalności, równoznacznej z genjalnością, której znowu dowodem jest „wprowadzenie nowego elementu w wszechświat intelektu“. Charakterystycznie dla ducha czasu szkic zamyka się zwróceniem poety nie do publiczności, ale do ludu jako do swego krytyka i przedmiotu swej czci i pracy.

Zbiorowe wydanie, poprzedzone temi ważnemi dla rozwoju teorji krytyki enuncjacjami, dzieli się na następujące grupy, według podwójnej zasady: wieku ludzkiego i przewagi poszczególnych sił twórczych w akcie kompozycji. Na początku idą zatem „poematy, odnoszące się do wieku dziecinnego“, po nich „poematy, fundowane na efektach“ (siła: wrażliwość — *sensibility*), stanowiące niejako wyraz okresu młodości; trzecią grupę stanowią „poematy związane z nazywaniem miejsc“, autobiograficzne utwory z końca okresu młodości, dalej są *Poems of the Fancy*, poprzedzające najważniejszą grupę, *Poems of the Imagination*. Bezpośrednio związane z tą ostatnią grupą są autobiograficzne „Wspomnienia z wycieczki do Szkocji w 1803“. „Poematy sentymentu i refleksji“ obejmują program poetycki i utwory o wybitnie dydaktycznym podkładzie nauki życia, po nich idzie ostatnia grupa „poematów, odnoszących się do okresu starości“, a wszystko zamknięte wielką „Odą o nieśmiertelności“, która niejako wiąże wszystko w jedną całość, powracając do tematu „dzieciństwa“, jako jedynego źródła filozofji wartości życia doczesnego i nieśmiertelnego. W następnych wy-

daniach obraz układu jest nieco zmącony, gdyż Wordsworth wprowadza późniejsze utwory do tychże samych grup, ale w roku 1815, który właściwie jest końcowym rokiem twórczości Wordswortha, układ ten zupełnie dobrze oddaje rozwój poety równolegle z jego dojrzewaniem i starzeniem się fizycznem.

Liryki Wordswortha są zwykle niedługie, kilkudziesięciowierszowe, z wyjątkiem dłuższych opowiadań, mających charakter „tragicznych sielanek". Pewna część ich liczy tylko kilkanaście wierszy. Bez względu jednak na długość wszystkie one są ogromnie proste w wysłowieniu się, czasem tak dalece, że prostota ta wywołuje zdziwienie i nawet pewne niedowierzanie w stosunku do poety. Ale pod prostą formą kryje się głębia myśli, która pociąga ku sobie jak każda głębia; raz przeczytawszy Wordswortha, wraca się do niego ciągle, po kilkakroć, aby w tę głębię myśli się wpatrywać. Jest np. wśród poematów „dzieciństwa" utwór zatytułowany: *Lucy Gray* — historja dziewczynki, wysłanej z latarnią naprzeciw matki w zimowy podwieczerz, dziewczynki, która do domu nie wróciła, a śladu zaginionej nie można było odnaleźć. Obraz jej, wędrującej bez końca poprzez wielką śnieżną pustkę, zamykający proste opowiadanie, jest symbolem wiecznej samotności duszy ludzkiej jako jednostki:

O'er rough and smooth she trips along
and never looks behind
and sings a solitary song
that whistles in the wind".

(Po równem i nierównem idzie drobnym krokiem i nigdy nie spojrzy wtył — i śpiewa piosenkę samotną, która szumi w wietrze).

Wordsworth rozumiał samotność człowieka; widzimy to z anegdoty o miejscu stracenia w XII ks. „Preludjum“, owej drugiej anegdoty obok opisu oczekiwania. Tutaj, w *Lucy Gray*, nie mówi on nic o „morale“ swego utworu i daje tylko lekką wskazówkę w podtytule *(The Solitude)*, ale przy pomocy pracy imaginacyjnej właśnie stwarza z tej Lucy Gray symbol, sprawiający wstrząsające wrażenie.

Poems founded on the Affections starają się oddać w krótszych i dłuższych opowieściach głębię uczuć: braterskich *(The Brothers)*, przyjacielskich (wiersze wpisane w Thomsona„ Zamek lenistwa“ i *A Complaint*), rodzicielskich (tu należy prócz kilku utworów znanych z „Ballad lirycznych“, przepiękna *The Affliction of Margaret*, niepokój z powodu braku wiadomości o losie syna i niemożności skomunikowania się z nim duchem, także *The Sailor's Mother* i *The Childless Father*, jak wreszcie wspaniała sielanka *Michael*) i uczuć miłości do kobiety w pięciu przedziwnych t. zw. *Lucy Poems.* Wszystkie te opowieści mają epicki podkład jakiegoś faktu, drobnego w znaczeniu dla świata, wielkiego, największego w życiu w stosunku do danej osoby, której uczucie chce poeta przedstawić. Są to zgony lub zawody życiowe. Patos tych opowieści polega właśnie na stosunku uczuciowym tych osób do danego faktu, a oddaje poeta ten patos przez zawarcie samego momentu dramatycznego w jednem zdaniu, zwykle ku końcowi utworu. Oto np. w sielance „Michał“, treścią jest tragedja zawodu miłości rodziców-wieśniaków do syna, wysłanego na naukę i zarobek do Londynu, gdzie chłopak uległ złym wpływom i musiał uciec przed karą za morze, i w sielance tej moment dramatyczny, który wyraża całą głębię bólu ojca, przedstawiony jest w jed-

nem zdaniu. Michał, wyprawiając syna do miasta, zaprowadził go na miejsce, gdzie zaczęli razem budować zagrodę dla owiec i w czasie nieobecności jego pilnie nad nią pracował; obecnie, po zawodzie (który również w jednem zdaniu jest opowiedziany), Michał zachodzi do zagrody, ale „nie wziął do ręki ani jednego kamienia“ — od tej chwili przestał nad nią pracować. Sielanka liczy 480 wierszy i daje nam kawał życia rodziny Michała, nie przygotowując nas żadnemi uwagami, żadnym ubocznym nastrojem na katastrofę uczucia. Fakt życiowy, stosunkowo bardzo częsty, przedstawia Wordsworth zupełnie realnie w istotnym „porządku“ życiowym, ale ujmuje go od strony uczucia głównego aktora, nie biorąc pod uwagę stosunku uczuciowego czytelnika. Spełnia on tu doskonale swoją zasadę, że „nie fakty mają nadawać znaczenie uczuciu, ale uczucie faktom“. O ile poemacik „o uczuciu“ jest monologiem, to patos polega na prostocie wysłowienia, która nadaje „powszechność“ temu uczuciu — podnosi się przed nami ból ogólno-ludzki, zasadniczy składnik patosu.

Następne cztery grupy są związane z sobą tematem wszystkich prawie głównych liryków, tematem stosunku człowieka do przyrody i naodwrót. „Poematy, nadające imiona miejscom“, są świadectwem zżywania się z okolicą jezior, w której poeta po krótkim pobycie z siostrą w Niemczech, w Goslar, w 1798—9 r. zamieszkał na stałe, gdzie w r. 1802 ożenił się z towarzyszką zabaw dziecinnych, Marją Hutchinson, gdzie przebył złe i dobre chwile, urodziny pięciorga dzieci i śmierć dwojga z nich w jednym roku (1812) oraz zgon ukochanego brata, Johna, w 1805 r. Poeta bierze niejako w posiadanie tę naturę, nadając nazwy

pewnym punktom okolicy od zdarzeń swego życia, (są tu może wpływy Bernardine de St. Pierre'a „Paul et Virginie“), ale równocześnie poddaje się jej wpływom, wiążąc z nią na zawsze najlepsze swoje wspomnienia, mające wartość nauki życiowej. Pewien paralelizm między procesami natury a procesami psychicznemi widać np. w poemaciku najkrótszym, chrzczącym najwyższy, samotnie stojący pagórek imieniem poety. „Poematy fantazji“ biorą procesy natury jako alegorję dla wypowiedzenia nauk moralnych („Dąb i wiklina“, „Wodospad i krzak dzikiej róży“) lub też są niejako zabawą poety z kwiatami (dwa wiersze do „Stokrótki“, dwa do „Dzikiej róży“) czy z ptakami („Do makolągwy“, „Do skowronka“, „Do raszki goniącej motyla“), zabawą świadomą swej przelotnej treści chwilowego nastroju, zawsze zresztą w tych wypadkach pogodnego. Pośród nich zamieścił potem Wordsworth — drukowany w 1819 r., napisany w 1805 — poemacik „The Waggoner“; treść jego stanowi przygoda woźnicy Benjamina, który w czasie podróży na służbie dał się uwieść barwnym opowiadaniom eks-żołnierza, dziś przedsiębiorcy teatrzyku wędrownego marjonetek, i zatrzymał się przez kilka godzin w drodze; za radość tej chwili zapłacił stratą miejsca, a jego konie, które znały go doskonale, straciły pod innem kierownictwem zupełnie swoją wartość.

„Poematy Wyobraźni“, razem ze „Wspomnieniami wycieczki do Szkocji 1803“, zawierają najpiękniejsze liryki Wordswortha. Stosownie do idei *Tintern Abbey*, wśród nich zamieszczonego, poeta słucha głosu natury uchem duszy („Yes, it was the mountain echo“), patrzy okiem wewnętrznem, które wyjawia mu, czy to rysy wieczności w krajobrazie górskim (*The Simplon Pass*,

cytowany wyżej), czy duszę w lesie, spoglądającą na człowieka z wyrzutem, gdy niszczy niepotrzebnie życie gałęzi *(Nutting)*, czy wieczną radość życia w tańczących, jak fala oświetlona słońcem, setkach żółtych żonkili („I wandered as lonely as a cloud", znane także p. t. *Daffodils*), czy tajemnicę nieosiągniętego ideału, symbolizowaną w głosie niewidzianej kukułki, która przemienia cały świat ziemski w świat istniejącej tajemnicy *(To the Cuckoo)*, czy też tajemnicę sił życiowych w przepięknych „Cisach" *(Yew Trees)*.

Pod wpływem lektury XIII i XIV księgi „Preludjum" możnaby mniemać, że Wordsworth był panteistą, ale w każdym razie trzeba ten panteizm sprecyzować: nie Bóg bowiem jest Naturą, ale Miłość, której przejawem jest harmonja Natury; jest to siła, wszechmocna, której poddanie się tworzy radość życia. Wobec stanu przepojenia ogólną miłością duszy, wszystkie zewnętrzne przykrości i bóle są przemijającą formą zewnętrznego życia, do pewnego stopnia sztucznie przez człowieka wytworzonego. Aby odkryć prawdziwą radość życia, trzeba przyjść do natury i zrozumieć grę jej tajemnych sił, tworzących razem życie, jedynie godny przedmiot poznania człowieka. Kiedy w późniejszym czasie Wordsworth będzie traktował sprawę religji w „Sonetach Kościelnych", to religja ta będzie miała raczej wartość idei społecznej, dydaktycznej, moralnej, a nie mistycznej; nie zbliżając się bowiem do mistycznego poczucia Boga nie mógł powiązać sprawy kultu z dogmatami wiary, jak to np. uczynił Coleridge.

W stosunku do natury człowiek musi zrozumieć, że nie jest ona niczem innem, jak on sam. Tak w *Hartleap Well*, próbie ballady, ale pisanej wierszem elegjac-

kim, wykazuje na przykładzie ruiny pałacyku myśliwskiego i opustoszenia natury w miejscu zabicia jelenia, którego ucieczka przed śmiercią była środkiem zabawy dla myśliwego, że „nie wolno łączyć naszej zabawy czy zadowolenia pychy ze smutkiem najmarniejszego stworzenia, posiadającego zdolność czucia“. Pozytywnym przykładem dodatniego działania natury jest wychowany wśród natury jako pasterz, porwany dzieckiem z zamku, lord Clifford, który po dojściu do swego stanowiska jest najlepszym panem wskutek znajomości prostego życia i praw natury *(Song at the Feast of Brougham Castle).* Zlanie się człowieka z naturą występuje najsilniej w trzech „szkockich“ poemacikach. Obraz spotkanej pięknej góralki zawarł w sobie całe piękno szkockiej przyrody: „for I, methinks, till I grow old, — as fair before me shall behold, — as I do now, the cabin small, — the lake, the bay, the waterfall, — and thee, the spirit of them all“ (*To a Highland Girl* — „bo zdaje mi się, do późnej starości, zawsze przed sobą widzieć będę pięknie, tak jak w tej chwili: małą chatkę górską, jezioro, załom wodny i wodospad i ciebie, ducha wszystkich owych rzeczy“). Inna dziewczyna, żniwiarka, pracująca samotnie w polu i śpiewająca pieśni w gaelickim języku, niezrozumiałe dla poety, widziana jako sylwetka na grzbiecie wzgórza na tle nieba, jest symbolem tajemnicy muzyki, harmonji natury; pieśń jej, mimo niezrozumienia słów „w sercu mem niosłem długo potem, kiedym już przestał słyszeć“ *(The Solitary Reaper).* A przypadkowa wymiana pozdrowień z nieznaną kobietą i jej pytanie rzucone od niechcenia: „Państwo idą na zachód?“ są dla poety wyrazem braterstwa ludzi wędrowców poprzez świat i wycieczka szkocka zamienia się w tej chwili w du-

szy poety na wędrówkę poprzez życie *(Stepping Westward).*

Natura może jednak stać się uwodzicielką, jeżeli widzimy w niej tylko piękno zewnętrzne; oto „Ruth“ dała się uwieść opowiadaniom wędrowca, który powróciwszy prawił cuda o kraju i swobodzie za oceanem (a Wordsworth chętnie czytał podróże po Ameryce i kto wie, może myślał o wyjeździe), wzięła z nim ślub, ale została przez męża opuszczona w chwili, poprzedzającej wspólny wyjazd do Ameryki. Została samotna w kraju rodzinnym, napół obłąkana z wstydu i zawiedzionych nadziei, i los jej musi być przestrogą przed oddaniem się złudzeniom, że w naturze jest tylko zupełna swoboda, niekrępowana niczem, że piękno jej nie jest wynikiem harmonji, zbudowanej na ścisłych prawach. Mąż jej to duch nieopanowanej włóczęgi i samowoli, przynoszącej tylko ból; ale to nie wcielenie natury, lecz tylko jej ułuda. — Wspomniany w przedmowie do wydania poemat *Resolution and Independence* przedstawia moment uświadomienia sobie konieczności wytrwania w pracy pod wpływem rozmowy ze starym „zbieraczem chwastów“, który w danej chwili symbolizuje upór życia natury. Wszystkie te utwory są tak ściśle związane z życiem samego poety, że tem dziwniejszą wydaje się niemożność odkrycia podłoża osobistego w cudownie pięknych lirykach t. zw. *Lucy Poems.* Trzy z nich umieścił poeta w grupie „Poematów o uczuciach“. Pierwszy przy pomocy obrazu nagłego zniknięcia księżyca za pagórkiem z przed oczu zamyślonego w czasie drogi poety, daje nam przeczucie śmierci Lucy, drugi mówi o pustce, jaką śmierć Lucy sprawiła dla niego, nie będąc dla nikogo innego żadnem zdarze-

niem, trzeci spowiada się z momentu wzrostu miłości do Anglji poprzez uczucie miłości do grobu Lucy. Wśród „poematów wyobraźni“ są dwa dalsze: pierwszy z nich przedstawia, jak to natura, widząc piękno Lucy, wzięła ją do siebie, aby ją w siebie przemienić, roztopić w radości życia — a dla poety, który pozostaje sam na świecie, istnieje tylko świadomość, osiągnięta we śnie, — jak mówi ostatni poemacik — że Lucy jest częścią natury niedostępną dzisiaj dla niego, ale wieczną, „rolled round in earth's diurnal course with rocks and stones and trees“ (toczącą się w obrocie dziennym ziemi razem ze skałami i kamieniami i drzewami). Tu muszę dodać, że Wordsworth nie czynił różnicy między rzeczami ożywionemi a żywemi, przynajmniej w zakresie stosunku uczuciowego do nich. Pisząc o planie ogródka dla swego pierwszego domku „Dove Cottage“ nad jeziorem Grasmere, pisze: „Czy to jest dziwactwo, że chciałbym rozciągać obowiązek wdzięczności także na przedmioty nieożywione? Czy człowiek nie może mieć prostej przyjemności w zrobieniu czegoś bez chęci zysku dla swego domku, jako dla istoty, której tak wiele zawdzięcza?“ Tak czującemu poecie bez trudu naturalnie przychodziło czuć życie w materji jakoby nieożywionej; zresztą cytowany *The Simplon Pass* wciąga wyraźnie w sferę życia martwą pozornie naturę górską. Stosunek przyrody współczującej i współżyjącej z człowiekiem, jak to poniekąd głosiły właśnie dwa ostatnie *Lucy Poems*, przedstawia *Laodamia*, która obok myśli moralnej, że miłość nie powinna ograniczać się do uczucia dla swego przedmiotu, ale być również środkiem do wyrabiania się duchowego, zawiera także w ostatniej zwrotce ów szczegół legendy greckiej, że drzewa, które wyrosły na grobie Protesilaosa, traciły

czubek swych gałęzi w chwili, gdy dosięgały linji horyzontu Troi. „A constant interchange of growth and blight“ (ciągła przemiana kolejna wzrastania i usychania) jest symbolem miłości ludzkiej, która musi mieć kres, lecz jest wiecznie żywotną siłą, na chwilę tylko zatrzymywaną w działaniu przez jej spełnienie się; silniej jednak występuje tu element współczucia przyrody, który możnaby uważać nawet za rozstrzygający w wybraniu tematu „Laodamji“, gdyż budowa wewnętrzna tego utworu okazuje wyraźnie ślady niejednolitości w czasie tworzenia.

„Laodamia“, napisana w r. 1815, jest właściwie ostatnim ważniejszym poematem Wordswortha, a dydaktyczny charakter (jeszcze silniej zaznaczony w opracowaniu z 1827), jaki ją cechuje, da się z łatwością odnaleźć we wszystkich wybitniejszych utworach, które powstały po napisaniu „Preludjum“ w 1805 r. Ta sama idea, że miłość musi służyć jako środek do podniesienia się duchowego, jest przewodnią myślą jedynej „powieści poetyckiej“ Wordswortha, pisanej w 1807—8, wydanej również w r. 1815: „Białej łani z Rylstone“. Niema tu naturalnie żadnych charakterystycznych momentów powieści poetyckiej typu Scotta, choć rzecz ma tło historyczne, dzieje się bowiem w czasach królowej Elżbiety, jest epizodem katolickiego powstania Percych. Treścią jest myśl, że każdy z nas ma nakazaną sobie jakąś ideę, której źródło jest poniekąd obojętne, ale którą trzeba spełnić do końca. Rodzina Nortonów jest katolicka i przyłącza się do powstania ze sztandarem wyhaftowanym przez jedyną siostrę siedmiu braci, Emilję. Sztandar ten z krzyżem i symbolem pięciu ran Chrystusa ślubuje ojciec Nortonów odnieść zpowrotem i złożyć na ołtarzu w opactwie Bol-

ton. W powstaniu część Nortonów ginie, część dostaje się do więzienia i wtedy najmłodszy z braci, Frank, jako protestant z przekonania, nie biorący udziału w rokoszu, udaje się do miejsca uwięzienia ojca i w czasie pochodu jego i braci na rusztowanie, wyrywa sztandar z rąk żołnierzy, towarzyszących pochodowi, aby zanieść go do Bolton. Spełniając wbrew swemu przekonaniu swój obowiązek, Frank naturalnie ginie w drodze ścigany przez wojsko, ostatni z rodziny, tak jak przepowiedział przed odjazdem Emilji. Nie pozwolił jej wtedy modlić się za żadną z walczących stron, ale nakazał jej, aby się starała zostać godną łaski Bożej i wypełnić swoje przeznaczenie, „by stała się duszą podniesioną przez siłę wielkiego smutku do najczystszego nieba niezamąconej ludzkości“. *Undisturbed humanity* jest ideałem Wordswortha, ku którego osiągnięciu pomaga ból, forma życiowa owocodajna. Nietylko trzeba wytrwać do ostatka w tem, co się obrało, jako swoją ideę (Frank), ale wogóle trwać w życiu pomimo bólu, tak jak trwa Emilja. I tak samo jak w „Laodamji“, kończy poeta podkreśleniem związku natury z życiem ludzkiem; biała łania, wychowana przez Emilję, jest towarzyszką jej w ruinach zamku Nortonów i długo po jej śmierci zjawia się co roku na grobie Emilji w rocznicę zgonu, jako symbol przedziwnego rzadkiego piękna. Poemacik zaczyna się właśnie sceną pojawienia się łani na cmentarzu wiejskim w Bolton przy opactwie w jedną z takich rocznic.

Ten szlachetny dydaktyzm charakteryzuje także dwa utwory z dalszej grupy zbiorowego wydania, z poematów „sentymentu i refleksji“: „Odę do obowiązku“ i „Wizerunek szczęśliwego wojownika“. Grupa ta, jak wspomniałem, obejmuje wszystkie programowe

utwory z pierwszego zbiorku „Ballad lirycznych“. Do nich można także zaliczyć *The Poet's Epitaph*, który wskazuje czytelnikowi, że jedyną drogą do zrozumienia poety jest miłość do niego, na którą poeta zasługuje, jako słabe stworzenie, nie mające mocy do przymuszenia drugich, by ucieszyli się tem, czem on sam się cieszy, a tem właśnie jest: radość życia. „You must love him, ere to you he will seem worthy of your love“ (musicie go pokochać, zanim wyda się wam godnym waszej miłości). Z poematów „sentymentu“ wyróżniają się trzy o „Mateuszu“, wspomnienia o jego nauczycielu z Hawkshead, Taylorze — jest to hołd, oddany głębi uczucia starca, który, straciwszy wcześnie córeczkę, mimo upywu lat kocha ją dalej gorąco, pokrywając swój smutek wesołością udaną, zazdroszcząc tylko naturze, że ona odnawia się wiecznie, a człowiek tego nie potrafi *(The Two April Mornings, The Fountain)*. Ale najpiękniejsze z tej grupy są niezaprzeczenie: „Wizerunek szczęśliwego wojownika“, napisany na cześć brata Jana, który zatonął jako kapitan statku (a nie, jak sądzono przedtem, na cześć lorda Nelsona), utwór kulminujący w uznaniu „wytrwałości w sprawie i zadowolenia z własnego wysiłku w rozwoju duchowym“ za największą wartość moralną — i „Oda do obowiązku“ (1805), będąca narówni z „Odą do nieśmiertelności“ napół świadomym wyrazem upadku sił twórczych poety. Poeta zmęczony już jest wolnością swoją, potrzebuje podpory, pragnie spoczynku: „My hopes no more must change their name, I long for a repose that ever is the same“ (moje nadzieje nie mogą już zmieniać swych nazw, tęsknię za spokojem, który zawsze jest taki sam), poddaje się obowiązkowi, prosi go o ducha poświęcenia, o „zaufanie do rozu-

mu", chce być niewolnikiem obowiązku, „żyć w świetle prawdy".

Znużenie poety, równające się starości, przebija się w prześlicznym liryku z 1804: *The Small Celandine.* Patrząc późną jesienią, na ten krzak zniszczony i szary, który znał przez całą wiosnę i lato świeżym i wesołym, poeta zdaje sobie sprawę, że nie winna tu niepogoda i zmiana zewnętrzna, ale konieczność starzenia się, i kończy bolesnym okrzykiem: „O Man, that from thy fair and shining youth Age might but take the things Youth needed not!" (O człowieku, oby z twojej pięknej i błyszczącej młodości starość mogła brać tylko to, czego młodość nie potrzebowała). Utwór ten należy do grupy poematów, „odnoszących się do okresu starości", wśród nich jest też piękny szkic *The Old Cumberland Beggar*, jeden z najbardziej wycyzelowanych portretów realistycznych Wordswortha, z myślą jednak moralną, że żebrak ten jest środkiem do realizowania drobnych popędów dobroci, stanowiących największą wartość w życiu duchowem człowieka. Zamyka cały zbiór wspomniana „Oda do nieśmiertelności"; końcowe jej wiersze godzą się z życiem człowieka na ziemi, choć ono ma inne zupełnie wartości, niż to życie niebieskie, które człowiek dla ziemi opuścił. Te walory nadaje życiu serce ludzkie, i Wordsworth jest mu za to wdzięczny.

Thanks to the human heart, by which we live,
Thanks to its tenderness, its joys, and fears,
To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.

(Dzięki sercu ludzkiemu, przez które żyjemy, dzięki jego czułości, jego radościom i obawom, dla mnie najnędzniejszy kwiatek, który kwitnie, przywodzi myśli, leżące często zbyt głęboko nawet dla łez).

Z tego poczucia obowiązku płynie też cała późniejsza działalność Wordswortha, poświęcająca się czasem tematom dziwnie niezgodnym z ideałami lat młodzieńczych. O ile przeważna część poematów, „poświęconych narodowej niezależności i wolności“, wydanych po największej części w latach 1807—1815, jest tylko świadectwem przemiany nastroju rewolucyjnego w narodowy, przemiany, której uległo prawie całe pokolenie Wordswortha, ale stara się jeszcze pogodzić problem wolności z patrjotyzmem [1]), o tyle późniejsze sekwencje sonetów, „poświęconych wolności i porządkowi“, zwracających się przeciw szerszym reformom społecznym, i sonetów „o karze śmierci“, żądających stanowczo stosowania tej kary, muszą zadziwić swoją reakcyjnością. Poeta oddalał się coraz bardziej od swego czasu, co było zresztą zupełnie naturalnem zjawiskiem wobec zamknięcia się Wordswortha na stałe w obrębie kilku przyjaciół, osiadłych nad jeziorami, i to oddalanie się jest już wyraźnie widoczne w „Wycieczce“, ostatnim utworze, o którym muszę wspomnieć, pisanym w latach 1809—13, a wydanym bardzo kosztownie w r. 1814. Jest to, jak wspomniałem przedtem, druga część zamierzonego wielkiego dzieła *The Recluse* (Samotnik), mającego zawrzeć całokształt filozofji

[1]) Wordsworth włączył się w prąd patrjotyzmu także swoją rozprawą polityczną „O układzie w Cintra“, pisaną w r. 1809. Naród jest jednostką stworzoną przez ludzi, ale wyższą od swych twórców; jest najwyższą jednostką polityczną, jako organiczny związek indywiduów; jest prawdziwym wyrazem ogólnej woli. Etyki w stosunku do innych jednostek tegoż samego stopnia uczy go „honor narodowy“; ten honor, osiągając coraz wyższy stopień rozwoju, doprowadzi do miłości narodów i pokoju. Życie narodowe jest koniecznem dopełnieniem indywidualnego życia duszy, jako ideał.

poety; przedstawienie to jednak wypadło słabo, wskutek nadania wybitnie dydaktycznego charakteru utworowi, który ma być rodzajem epopei życia, prowadzonego w ścisłym związku z naturą, ale jest tylko przedłużonym nadmiernie poematem konwersacyjnym o tendencjach moralnych. Tych dziewięć ksiąg, liczących około 9.000 wierszy, jest szeregiem rozmów, przeprowadzonych w ciągu jednego dnia „wycieczki“ poety, rozmów z „kramarzem wędrownym“, „samotnikiem“ i „pastorem“. Wszystkie te postaci jednak są portretami samego poety z różnych okresów czasu. Kramarz wędrowny, w którego usta Wordsworth charakterystycznie wkłada wykład swej filozofji natury, jest właściwie bohaterem „Preludjum“. „Samotnik“ jest poetą z czasów godwinizmu, choć Wordsworth utrzymywał, że rysując swego „samotnika“ miał przed oczami postać znanego filantropa i kaznodziei z owych czasów, gorącego zwolennika rewolucji, Faucett'a; w tym wypadku jednak wizerunek byłby niesprawiedliwy, gdyż chęć zwalczania ideałów rewolucji powiodła poetę za daleko aż do utożsamienia ich ze sceptycyzmem Voltaire'a. Pastor wreszcie, to poeta wykształcony, poeta z okresu pełnego życia rodzinnego, z lat pisania utworu, istotny autor „Wycieczki“; „autor“ zaś z poematu to właśnie tylko zastępca czytelnika. Nic dziwnego, że rozmowy, będące zatem alegorjami pewnych przejść duszy, nie mogły wzbudzić żywszego zainteresowania czytelników, tem więcej, że „teza“ poematu wypowiedziana była wprost, nie poprzez używane aż do tej chwili przez poetę symbole zdarzeń ludzkich. Poemat niema w sobie świeżości, gdyż jest poniekąd wtórnem opracowaniem „Preludjum“, w tym wypadku zrobionem dla obojętnej publiczności, z której podniesieniem moralnem liczył się Wordsworth

jako z swoim obowiązkiem, podczas gdy „Preludjum“ pisał w uczuciu miłości dla przyjaciela, spowiadał się przed nim w imię łączącego ich obu uczucia, bez żadnej ubocznej dydaktycznej refleksji. Teza „Wycieczki“ (najsilniej może zaznaczona w IV ks. *Despondency Corrected*) stwierdza: miłość jest podstawą życia; jeżeli powierzymy się *excursive power*[1]), zdolności czynienia wycieczek duszy, t. j. imaginacji, wnikającej intuitywnie w „przebiegi rzeczy“ *(processes of things)* przy świetle wiedzy, której zadaniem jest przedewszystkiem udzielać wskazówek przewodniczych *(clear guidance)*, to wtedy:

thus deeply drinking-in the soul of things,
we shall be wise perforce; and while, inspired
by choice, and conscious that the Will is free,
shall move unswerving, even as if impelled
by strict necessity, along the path
of order and of good“

(„głęboko wchłaniając w siebie duszę rzeczy, będziemy mimowoli mądrzy i będąc dobrowolnie natchnionymi i w pełnej świadomości, że Wola jest wolna, będziemy się poruszać, nie zbaczając z drogi porządku i dobra, jakbyśmy byli zmuszeni do tego ścisłą koniecznością“).

Ta „konieczność“ tutaj to echo Godwina — może nawet nie echo, ale przeduchowienie tej idei, przez przeniesienie jej na tło współżycia z naturą.

Teza ta jest piękna i słuszna, ale przykład jej zastosowania w okresie, kiedy na pierwszy plan wybijały się problemy praktyczno-polityczne, kręcące się koło ratowania resztek programu rewolucyjnego (ra-

[1]) Tytuł „Wycieczka“ jest jedynym symbolicznym szczegółem w utworze.

dykalizm, reforma wyborcza, podział ziemi i t. d.) nie mógł przemówić do czytelników „Wycieczki“. Przykładem tym jest szczęśliwie żyjąca rodzina pastora, pochodzącego z warstw arystokratycznych, który jednak pracuje z całą miłością wśród ubogich swoich parafjan, świadczy im dobro duchowe i materjalne i przez to świecenie przykładem spełnia swój obowiązek narodowy. Podobną ideę spotkamy w powieściach Jane Austen, z jej drugiego okresu, właśnie w tym samym pisanych czasie. Wyłania się w ten sposób przed nami program partji właścicieli wiejskich i inteligencji wiejskiej w przeciwieństwie do radykalniejszych programów warstw miejskich. Będzie to później program „młodej Anglji“, stronnictwa Disraeli'ego. Narazie jednak program ten nie mógł liczyć na większą popularność. Nie brak pięknych ustępów w „Wycieczce, ale najładniejszy z nich, historja upadku rodziny wieśniaczej, jest jednak dawniej napisanym poemacikiem *The Ruined Cottage*; do lepszych też stron należą obrazki z życia wiejskiego w postaci krótkich opowieści pastora o swoich parafjanach, spoczywających już w grobie na „cmentarzu w górach“ (ks. VI i VII). Poezja grobów znalazła tu swoje ostatnie słowo: Śmierć nie jest moralizatorką nędzy ludzkiej i powodem smutku, grób nie jest nawet bramą do innego świata, cmentarz i historje ludzi zmarłych są częścią życia wobec braku przerwy w życiu duszy. Idea *We are seven* powraca w tych księgach, tylko dojrzalsza i przeniesiona na podłoże społeczne.

Wśród tych gór Cumberlandu spędził Wordsworth resztę życia, piastując od r. 1813 urząd skarbowy (*distributor of stamps* — opłaty stemplowe). Od czasu do czasu wyjeżdżał do Londynu i robił wycieczki do

Szkocji lub na kontynent (Francja, Włochy). W r. 1843, po śmierci Southeya, przyjął ofiarowaną mu godność poety laureata, będąc od czasu Drydena prawdziwie godnym tego tytułu posiadaczem. Ostatnie lata długiego żywota wypełniały coraz boleśniejsze wypadki, obłąkanie długoletnie i śmierć siostry Doroty, melancholja przyjaciela Southeya, śmierć ukochanej córki, Dory Quillinan. Zmarł w 1850 r., a na znak symboliczny jego tezy, że niema przerwy w życiu duszy, ukazało się w kilka miesięcy po jego śmierci „Preludjum“, ujmujące w wieczną formę jeden z najciekawszych problemów życia: rozwój duszy poety, — poemat, zdobywający sobie coraz większe uznanie w literaturze świata, zdobywający sobie stanowisko najwybitniejszego arcydzieła okresu 1798—1814.

Bibljografja.

W spisie poniższym, jak i w dalszych rozdziałach podaję tylko książki i artykuły, związane ściśle z treścią danego rozdziału i wydane poza dziełami zbiorowemi, wymienionemi w bibljografji rozdz. I.

Najlepszą biografją jest: Harper MacLean G.: W. W. his life, works and influence. 1923.

Dobre syntezy dają:

Raleigh W.: Wordsworth, 1903, i Garrod W.: Wordsworth. 1923.

Myers: Wordsworth (w serji: English Men of Letters) jest trochę przestarzałe.

Barstow: W's Theory of Poetic Diction (1917) nie wyczerpuje tematu, choć jest informujące.

Dobre artykuły: Stephen Leslie: W's Ethics w „Hours in the Library“ II, 1920 (1876) i Bradley A. C. w „Oxford Lect. on Poetry“, 1919.

Drobne przyczynki: BERNARD Cyril G.: W. and „the Ancien Mariner“ (Englische Studien tom LX, 1926). PATER: W. Wordsworth w „Appreciations“, (1889) 1924. Antologja, oparta o życie poety, w serji „Life and Poetry Series“ przez znanego krytyka Wil. H. HUDSONA: W. and his Poetry, (1914) 1924.

Wydania, użyte do pracy: LITTLEDALE: Lyrical Ballads, (1798) 1911. The Poetical Works edited by Th. HUTCHINSON. 1904. Prefaces and Essays on Poetry edited by A. J. GEORGE. 1892.

ROZDZIAŁ III

Samuel Taylor Coleridge

„Rym o starym żeglarzu“, którym zaczynał się zbiorek „Ballad lirycznych“ nie był debjutem literackim SAMUELA TAYLORA COLERIDGE'A, podobnie jak i ballady Wordswortha z tegoż tomiku poprzedziło wydanie wcześniejszych jego rzeczy (*An Evening Walk*, 1793, *Descriptive Sketches*, 1794). Ale podczas kiedy poematy Wordswortha są wyraźnie jeszcze niesamodzielne (dzisiejsza postać jest znacznie późniejszą ich przeróbką), to niektóre z wcześniejszych rzeczy Coleridge'a, wydanych już przedtem w *Poems on various subjects* (1796), posiadają wartość nowej idei, jak np. *The Eolian Harp*. Odmiennie też od życia przyjaciela i współtowarzysza z pierwszego wydania „Ballad lirycznych“ poszło życie poety „Rymu o starym żeglarzu“. O ile młodość Wordswortha nie obfituje w wypadki poza pobytem w rewolucyjnej Francji i jest wypełniona ideą samowychowywania się na poetę, o tyle młodość młodszego o dwa lata przyjaciela (Coleridge urodził się w r. 1772) ma wszystkie charakterystyczne cechy jego przyszłego życia, jest pełna niespełnionych pomysłów, zaczętych i urwanych przedsięwzięć, wędrówek z miejsca na miejsce, ma też epizod bolesnego zawodu miłosnego, który się jeszcze powtórzy. Całe życie Coleridge'a jest zbiorem fragmentów, nie epizo-

dów — epizody bowiem są to zamknięte w sobie całości, mające albo też nie mające skutków dalszych, ale w każdym razie całości, wiążące się w pewien łańcuch życiowy — fragment jest czemś nieskończonem, czemś, co może mieć różne rozwiązania i wskutek tego sprawia wrażenie czegoś bezcelowego. Fragmentaryczność jest cechą Coleridge'a tak w życiu, jak i w pracy literackiej, gdzie właściwie tylko ten jeden *The Rime of the Ancient Mariner* jest całością i to luźno skomponowaną; reszta to albo fragmenty rzeczywiste (*Kubla Khan*, *Christabel*, *The Ballad of the Dark Ladie* i t. d.) lub fragmenty istotne, mimo pozornie skończonej treści, jak wszystkie poematy konwersacyjne, które są jedynie wypływem chwili nastroju i nie wyrażają treści wiecznej momentu, jak to starał się zamknąć w swoich utworach Wordsworth.

Urodzony w Devonshire, w okolicy nadmorskiej, uczony przez ojca swego, pastora, świetnie obznajomionego z literaturą klasyczną, wcześnie poznaje jej arcydzieła i w 15-tym roku życia jako wychowanek Christ's Hospital w Londynie, gdzie przebywa po wczesnej stracie ojca (1781), tłumaczy greckie trudne hymny neoplatońskie Synesiusa, wczytuje się w mistyczną literaturę chrześcijańską i — marzy. „Marzycielstwo“, zakochanie się w snach, które czarowały go od dzieciństwa, odbierało mu często energję czynu i popchnęło go wreszcie — przy pomocy przypadku — do używania opjum. To jednak stało się dopiero później, po powrocie z Niemiec, a tymczasem „błękitny chłopiec“ z Christ's Hospital dostał się do Christ's College w Cambridge, gdzie jednak nie studjom się oddawał. Zamiast tego obmyślał swój system idealistycznej filozofji, zbliżony do niemieckich systemów

Fichtego i Schellinga, przerywając tę pracę zaciągnięciem się pod obcem nazwiskiem do wojska, skąd się z trudem wydostał, lub snuciem, wraz z poznanym w Oxfordzie Southeyem, planów emigracji do Ameryki i założenia tam „falansteru“ na zasadach komunizmu, który ochrzczono *pantisocracy* (wszystko po równemu). Ale zamierzona wyprawa nie doszła do skutku, jedynym zaś jej rezultatem było małżeństwo Coleridge'a z Sarą Fricker, siostrą żony Southeya, zawarte wbrew uczuciu, krążącemu wtedy jeszcze koło Mary Evans, jednej z uczennic poety w czasie karjery domowego nauczyciela. Wspólnie z Southeyem pisze Coleridge pierwszy dramat „Upadek Robespierre'a“ (1-szy akt), manifestując tem swoją wiarę w szlachetny ideał rewolucji. Rok 1795 przyniósł znajomość z Wordsworthem, która przemieniła się w przyjaźń i wydała wielki plon w postaci pracy twórczej obu poetów w następnych 10 latach. Przyjaźń ta nie zmieniła trybu życia Coleridge'a, który próbował to wykładów, to wydawania pisma (*The Watchman*), to pracy dziennikarskiej (w *The Morning Post*), to nawet wygłaszania kazań w unitarjańskich zgromadzeniach dla celów zarobkowych, ale zarazem dla głoszenia swych idej. W rezultacie życiowym przyniosla ta przyjaźń tragedję kilku osobom. Coleridge zakochał się w Sarze Hutchinson, siostrze żony Wordswortha, i to, wobec niemożności porozumienia się z niżej stojącą intelektualnie żoną, obok niemożności psychologicznej Coleridge'a osiedlenia się na stałe, doprowadziło do separacji z żoną, którą przygarnął wraz z dziećmi Southey, pracując ciężko na wyżywienie tak licznej teraz rodziny. W Coleridge'u zaś zakochała się Dorota Wordsworth i rozejście się przyjaciół z powodu plotek (1806) było ciężkiem przejściem

dla tej subtelnej duszy. Sam Wordsworth odcierpiał boleśnie ubytek wymiany myśli z przyjacielem i część krytyki angielskiej (jak np. Garrod) wiąże upadek twórczości Wordswortha z tym momentem, do niego odnosząc piękny liryk z grupy „Poematów uczucia“: *A Complaint.* Ale to znowu stać się miało później. Teraz, w samych początkach przyjaźni, Coleridge wyjechał z Dorotą i jej bratem na jakiś czas do Niemiec, gdzie jednak bawił osobno w Getyndze (podczas gdy oni byli w Goslar), zapoznając się bliżej z filozofją Kanta i jego następców. Do ich domu zajechał także Coleridge po kilkuletnim pobycie na Malcie (1804—1806) i w tym domu wysłuchawszy „Preludjum“, napisał wiersz, dziś zatytułowany *To a Gentleman*, kończący się takim ustępem:

I kiedyś, druhu mój i przewodniku,
pocieszycielu, silny sam i drugim
udzielający siły, śpiew twój skończył,
ciągniony długo i twój głos głęboki
zamilkł, lecz ty wciąż jeszcze byłeś przy mnie,
a wkoło trwała jeszcze piękna wizja
kochanych twarzy, — zaledwie świadomy,
jednak świadomy, że to już jest koniec,
siedziałem, całe skupiwszy jestestwo
w myśl jedną (myśl li to była — sam nie wiem —
czy zapał czyli też postanowienie)
i zadumany wciąż jeszcze goniłem
za dźwiękiem — a gdym podniósł się, spostrzegłem,
że wargi moje szeptały modlitwę.

Jest cały Coleridge w tym ustępie: jego zamiłowanie do wizji, głębokie zamyślanie się, niezdolność wyjścia poza obręb myśli („myśl czy postanowienie“), potrzeba podpory i kongenjalnego towarzystwa i wreszcie mistycyzm, który każde wrażenie przetranspo-

nowywał na ton religijny. Ten wiersz był ostatnim aktem przyjaźni; choć milczenie kilkuletnie skończyło się pogodzeniem, dawny nastrój nie wrócił. A i widywali się dawni przyjaciele rzadko. Coleridge przebywał najczęściej w Londynie; miewał tam serje wykładów, z których dochowały się strzępy not jego i not słuchaczów, najlepsze jeszcze z wykładów „o Szekspirze i Miltonie, jako o przykładach na zasady poezji i ich zastosowanie jako podstaw krytycyzmu do najbardziej znanych poetów angielskich z ostatniej doby, z uwzględnieniem współczesnych“ (1811/12); wydawał pismo „The Friend“ (1809—10), ogłoszone później w książce z dość dużemi zmianami, zawierające szkice literackie, społeczne i religijne; wreszcie zamieszkał od r. 1816 na stałe w Highgate, w domu dra Gillmanna, który go wyleczył z używania opjum i stał się najserdeczniejszym przyjacielem, opiekunem i pierwszym biografem. Z Highgate wyszła *Biographia Literaria* (1817), filozoficzne *Aids to Reflection* (1825), późne liryki, sztuka *Zapolya* (1817). Stamtąd wychodziły też w świat powiedzenia Coleridge'a, który godzinami rozmawiał, a raczej monologizował przed odwiedzającą go młodzieżą i rozmowami temi wprowadzał ferment twórczy w dusze tych wyznawców, jak kiedyś wywoływał taki sam twórczy ferment w duszy Wordswortha. W Highgate też umarł w r. 1834, pozostawiając po sobie szereg niewprowadzonych w życie zamysłów poetyckich, jak napisanie „serji ód na zdania z Modlitwy Pańskiej“ lub filozoficznych, jak dzieło o „Chrześcijaństwie pojętem jako filozofja i jako jedyna filozofja“. Pozostawił też szereg not krótkich, zapisków, które wraz z zapamiętanemi fragmentami rozmów i odczytów wydał jego zięć i synowiec zarazem, H. N. Coleridge, jako

Literary Remains (1836) i *Table Talk*, a uzupełnił je prawnuk poety, Ernest Hartley Coleridge, zbiorem zatytułowanym *Anima Poetae*. Ten ostatni zbiór składa się z not marginesowych Coleridge'a i jest najlepszym komentarzem do zrozumienia artystycznej psychiki poety. Coleridge wszystko w i d z i, wszystkie abstrakcyjne pojęcia przedstawiają mu się jako obrazy poetyczne, ale naodwrót też obrazom rzeczywistym podsuwa on myśl głębszą, abstrakcyjną. Not tych, prześlicznych w wyrazie, jest kilkaset. Spełniają one zadanie jednego z jego aforyzmów, że obraz lepiej wychodzi. kiedy przy nim leży paleta z farbami, które służyły do malowania obrazu; noty te Coleridge'a są naprawdę taką paletą. Oto jedna z nich wskazuje np. na wybitną synestezję poety: „Pierwszy widok zielonych pól z niezliczoną ilością chwiejących się złotych kielichów i rzeka, wijąca się między olchami po brzegach, sprawiły na mnie, uchodzącego z miejskiego więzienia, wrażenie słodyczy i siły nagłej melodji (*strain of music*)". Inne zaś starają się określić stosunek myśli (idei) do uczucia, jako zasadniczego warunku twórczości poetyckiej (zarówno u twórcy, jak u odbiorcy poezji): „poezja daje najwięcej rozkoszy, kiedy się ją rozumie tylko ogólnie i niedokładnie"; — „przez głębokie uczucie czynimy nasze pojęcia niejasnemi i to jest to, co my sami rozumiemy przez pojęcie: nasze życie"; — „rzecz warta rozważenia: czy zbyt wielka ścisłość wyrażeń w jakimkolwiek języku nie zużywa przypadkowo zbyt wiele życiowej, tworzącej pojęcia siły na jasne, pełne, ścisłe obrazy, i w ten sposób przeszkadza oryginalności, bo oryginalność myśli może być czemś różnem od ścisłości myśli". Coleridge nie jest nigdzie niejasnym, ale liryki jego otacza atmo-

sfera pozaziemska, tak, że obrazy i słowa nabierają innego znaczenia, które niejasno się rozumie, ale niejako się czuje — uczucie zastępuje tu zrozumienie. Tak np. *Kubla Khan* — fragment snu poety z 1797. Obudziwszy się, Coleridge zasiadł do pisania poematu, który — zdawało mu się — stworzył we śnie, ale po napisaniu kilkudziesięciu wierszy przerwał mu pracę jakiś niefortunny dla nas przybysz i po rozmowie z nim poeta nie odnalazł zpowrotem słów ze snu. „Kubla Khan“ jest dzisiaj obrazem jakiegoś wspaniałego letniego pałacu władcy na Wschodzie (podkład stanowi lektura podróży Purchasa, r. 1613 i później) i kończy się zapewnieniem, że gdyby poeta mógł przypomnieć sobie śpiew jakiejś dziewczyny abisyńskiej z wizji sennej, to zbudowałby tym śpiewem pałac „naprawdę“ w powietrzu, a ludzie, zobaczywszy twarz poety w czasie tworzenia, krzyczeliby w przerażeniu. Naprawdę, pomimo nielogicznego toku myśli, przejmuje czytelnika lęk przed tą wielką potęgą poety, wyrażoną w tym fragmencie, poety, który, jak mówią ostatnie słowa „on honey-dew has fed and drunk the milk of Paradise“ (żywił się rosą miodową i pił mleko Raju); przełożone na język codzienny określenie to niemal nie posiada sensu, ale jako zakończenie „Kubla Khana“, wydaje się naprawdę przyczyną wielkiej potęgi poety, choć „ściśle“ nie potrafimy określić, dlaczego.

„Poezja“ była normalnym stanem Coleridge'a, a jak to, co jest normalnym stanem dochodzi do uświadomienia siebie samego tylko w chwilach szczególnych pobudek, tak poezja Coleridge'a wypowiada się rzadko i jest wyrazem tylko pewnych chwil, ich nastroju, który dopuszcza duszę do wniknięcia w głę-

bię życia pozaziemskiego. Prawie wszystkie najlepsze liryki z okresu 1795—1802 są wywołane chwilami samotności i to samotności przypadkowej, nieszukanej, gdyż, przeciwnie, Coleridge namiętnie szukał kongenjalnego towarzystwa i tam próbował wątki swoich myśli układać w tkaninę systemów. Wszystkie te najlepsze liryki, będące „konwersacyjnemi poematami“ *par excellence*, są fragmentami, jako odbicie chwilowego nastroju; zdarzenia życiowe, o które się opierają, są drobne, są dla nas bez znaczenia, ale przemawia do nas skondensowana poezja, możnaby je nazwać esencją poezji. To samo określenie możnaby także zastosować do liryków najbliższego Coleridge'owi istotą psychiki twórczej i uczuciowej Shelleya, są bowiem te poemaciki w znacznej części rzeczywistemi urwanemi fragmentami.

Już *The Eolian Harp* ze zbiorku z r. 1796 uderza subtelnością swoich obrazów, synestezją, panteistycznem ujęciem natury. W kierunku natury zwrócił się Coleridge podobno pod wpływem poezji Williama Lisle Bowlesa (*Sonnets chiefly on picturesque objects*). Te czternaście sonetów, wydanych w r. 1794, wprowadziło sonet w literaturę w roli najlepszej formy dla obrazów słownych przyrody, pojętych jako temat dla refleksji, gdyż symetryczna budowa sonetu zmuszała do zrównoważenia obrazu, zawartego w oktecie, refleksją, wypowiedzianą w sekstecie. Pod tym względem zasługa Bowlesa, którego inne rzeczy: poematy refleksyjno-opisowe przedstawiają mniejszą wartość, jest dla poezji romantycznej niezaprzeczona. „Harfa eolska“, to znany w drugiej połowie XVIII wieku instrument muzyczny w postaci harfy, który umieszczony na dachu pod wpływem wiatru wydawał przejmu-

jące, pełne melancholji dźwięki, doskonale odpowiadające nastrojowi wielbicieli Osjanowych (wzmiankowany w „Panu Tadeuszu“, początek ks. VIII). W ujęciu Coleridge'a niema momentu melancholji tajemnicy. Pod wieczór siedzi on z żoną, świeżo zaślubioną, przed domem, obrośniętym jaśminem i mirtem, w lekkiej woni bobiku, płynącej od pól, w cichutkim poszumie dalekiego morza, który mówi o milczeniu tej chwili. W tej atmosferze subtelnej woni i lekkiego szumu rozlega się słaby dźwięk harfy eolskiej, podobny do tego „czarodziejstwa dźwięków, jakie stwarzają zmierzchowe elfy, kiedy pod zachód płyną na subtelnych powiewach z kraju bajek, gdzie Melodje krążą koło ociekających miodem kwiatów swobodne i bez nóg, jak ptaki rajskie, i nie zatrzymują się, nie przysiadają, unosząc się na nieskrępowanych skrzydłach“. I pod wpływem zrozumienia istoty wspólności melodji z ruchem ptaków poeta woła: „O! jedno życie w nas i poza nami, które spotyka wszelki ruch — i duszą jego się staje, światłem jest we dźwięku, siłą podobną do dźwięku jest w świetle, rytmem we wszelkiej myśli i radością — powszechną wszędzie“. Czyż można nie kochać wszystkiego w świecie, w taki sposób wypełnionym: „gdzie podmuch lekki śpiewa jak ptak, gdzie ciche nieme powietrze jest muzyką, śpiącą na swym instrumencie“. I tak wszystkie stworzenia są tylko „organicznemi harfami“ o różnych pokrojach, „that tremble into thought“, których drżenie przemienia się w myśl, kiedy poprzez nie przesuwa się „plastyczny (urabiający, tworzący) i potężny, jeden intelektualny wiew, zarazem dusza każdej rzeczy i Bóg wszystkiego“. To samo uczucie miłości życia, płynącej z poczucia jedności, jest pointą poemaciku

This Lime Tree Bower my Prison, pisanego w altanie wiązowej w chwili, kiedy ból nogi nie pozwolił mu pójść na przechadzkę dalszą z Wordsworthem i Lambem w piękne, znane mu dobrze ustronie. Idzie z nimi myślą i wyobraża sobie to zacisze w jarze niegłębokim, ale po chwili obraz, który sam ma przed oczyma, niebo, przeświecające poprzez gałęzie wiązu, opanowuje go widokiem swoich subtelnych odcieni i oto poeta mówi: „niema takiego skrawka ziemi, jeżeli tylko jest tam przyroda, ani pustki tak bezwzględnej, aby nie mogły zająć każdej zdolności zmysłów i serca trzymać na jawie otwartego na miłość i piękno“. A kiedy poprzez ten obraz przeleci, kracząc, wrona, to nawet ten dźwięk nie jest przykry, bo „no sound is dissonant which tells of life“ (żaden dźwięk, który mówi o życiu, nie jest dysharmonją). A jakkolwiek jest to światopogląd Lamba i jako taki jest cytowany, widać z umieszczenia go na końcu utworu, że jest także poglądem Coleridge'a. Zostawszy w noc zimową, na straży nad snem dziecka, swego synka Hartleya, późniejszego poety, pisze Coleridge *Frost at Midnight.* W ciszy zupełnej zlewa się świat rzeczywisty z nierzeczywistym, „morze i pagórki i las“ pełne są „niezliczonych procesów życia, niesłyszalnych jak sny“. Poprzez płomień niebieski na kominku, spokojny i równy, widzi poeta swoje dzieciństwo, spędzone w miejskiem zamknięciu, i cieszy się, że syn jego będzie żył wśród natury, „że będzie widział i słyszał wdzięczne kształty i zrozumiałe dźwięki wieczystej mowy, którą Bóg przemawia, Bóg, który uczy od wieczności, sam będąc we wszystkiem, a wszystkie rzeczy są w Nim“. On to będzie kształtował ducha dziecka i przez dary swoje nauczy go prosić o wię-

cej. Dlatego wszystko będzie dla niego pięknem. Nauka o wychowawczej sile natury ma tutaj nieco inny, bardziej mistyczny, bardziej religijny podkład, niż u Wordswortha. „Słowik“, drukowany w „Balladach lirycznych“ zwalcza pojęcie (które mają tylko ludzie, spędzający życie w „sztuczności sal balowych i gorących teatrów“), że słowik jest śpiewakiem melancholji; przeciwnie jego pieśń jest radością życia. To ujęcie jest bliskie programowym wierszom życia Wordswortha, jak i podobną do myśli przyjaciela refleksję o nienaturalnych stosunkach ludzi między sobą zawierają śliczne „Lęki w samotności“ (*Fears in Solitude*), pisane w r. 1798, w chwili alarmu z powodu możliwej inwazji francuskiej. Zaczynają się przepięknym opisem jaru, z którego świeżo ustąpiła lekka mgła, a którego zieleń jest, jak „pole niedojrzałego lnu, kiedy poprzez jego napół przezroczyste łodygi, wieczorny słoneczny blask, padający poziomo, mieni się zielonem światłem“. Spokój i piękno natury nie może jednak zagasić w duszy niepokoju o spokój pięknej ojczyzny; wiersz ten jest wyznaniem miłości ojczyzny, wyrazem przełomu w stosunku do rewolucji francuskiej. Jeszcze w poprzednim roku pisał „wojenną sielankę“: „Płomień, Głód i Rzeź“ (*Famine, Fire and Slaughter*), skierowaną przeciw Pittowi, przypominającą jakby jakiś złowrogi sen o wojnie, ale obecnie zrozumiał prawdziwe pojęcie wolności i wypowiedział je już, wkrótce przed „Lękami w samotności“, w odzie „Francja“, zajmując to samo stanowisko, co i przyjaciel młodości, w stosunku do szlachetnych ideałów rewolucji. Poczucie samotności w Göttingen wywołało prześliczne heksametry do Wordswortha, a po wysłuchaniu „Preludjum“ powstało kilka nowych heksametrów, wśród których

znajdują się wiersze, będące kwintesencją filozofji Coleridge'a. Poezja Wordswortha to poezja wogóle:

„This is the word of the Lord! it is spoken and Beings eternal
Live and are borne as an Infant, the Eternal begets the Immortal,
Love is the spirit of Life and Music the Life of the Spirit".

(Oto jest słowo Pana! Zostało wyrzeczone i istoty wieczne żyją i są piastowane, jak dzieci. Wieczny pierwiastek poczyna pierwiastek Nieśmiertelności — Miłość jest duchem Życia, a Muzyka jest życiem Ducha).

Do tych słów dodał później Coleridge taki komentarz: „Co to jest muzyka? Jest poezją w jej wielkiem znaczeniu! *(grand sense).* Pasja i ład równocześnie! Siła imperatywna, która poddała się posłuszeństwu! Co jest najpierwszą i najbardziej boską melodją muzyczną? W zakresie intelektu: »Zdolność chcenia, ażeby twoje zasady (reguły indywidualnego postępowania) mogły się stać prawem wszelkich rozumnych stworzeń«. W sercu zaś, czyli w praktycznym rozumie: »Czyń drugiemu tak, jakbyś chciał, aby tobie czyniono«. To w najszerszym zakresie zawiera zasadę: »Kochaj bliźniego jak siebie samego; a Boga nadewszystko«. Bo, jeżeli pojmiesz swoje jestestwo, jako obejmujące wszystko, to jest jako Boga — to wiesz, że chciałbyś nakazać, abyś był kochany nadewszystko". Jest to piękna filozofja Miłości, a tragedja osobista Coleridge'a występuje jeszcze wyraźniej w świetle definicji muzyki, tego wewnętrznego ż y c i a ducha, jako związku poezji (źródła życia) i harmonji. Poezja b y ł a jego życiem, ale nie osiągnęła najwyższych szczytów, nie potrafiła się zharmonizować i stać się muzyką.

Pragnienie miłości było tak silne w duszy Coleridge'a, że zadawał sobie pytanie, czy ono nie jest

grzechem wobec doświadczenia męki rozdrażnienia, bezsenności lub nawet zmor piekielnych, napastujących go we śnie. „Czemuż — pyta w *The Pains of Sleep*, znakomicie przedstawiających gorączkę snów, — spadła na niego ta męka sennych wizyj, co do których nie wie, czy ohydę widzianych rzeczy tylko biernie znosi czy też je sam stwarza, skoro jedyną jego potrzebą jest miłość“, „a tych, których kocha, kocha naprawdę“. „Męki snu“ należą już do kilku rzeczy, pisanych w okresie upadku sił twórczych, ogarniającym go nieco wcześniej, niż przyjaciela (przypomnijmy sobie jednak, że Coleridge wcześniej zaczął tworzyć). Wordsworth dopiero w 1806 r. pisze w „Skardze“, że „śpią wody, które niedawno były żywe“, mając na myśli zamieranie swojej twórczości po odsunięciu się Coleridge'a, ten zaś już w 1802 r. pisze swoją wielką odę: *Dejection* (Uczucie przygnębienia), skierowaną najpierw do Wordswortha, później wydaną jako: *To a Lady*. Poeta patrzy na zachód słońca, „na niebo zachodowe, z jego szczególnym odcieniem żółtej zieloności, grożącym burzą“. Widzi piękno, widzi, ale nie czuje. I to jest jego tragedją, z której zdaje sobie sprawę, bo choćby zawsze patrzył na to „zielone światło, ociągające się jeszcze na zachodzie z odejściem“, nie znajdzie w zewnętrznem pięknie „uczucia i życia, które są w nas samych“. „My bowiem otrzymujemy tylko to, co sami dajemy i w naszem życiu jedynie żyje natura“ — „ours is her wedding garment, ours her shroud“ (naszą własnością jest jej strój weselny, naszą także całun) — z duszy musi płynąć to „piękne światło na chmurze, które spowija ziemię“, ale (pod wpływem Plotina) Coleridge wierzy, że tylko czyste serca mogą znaleźć w sobie

tę siłę. Sam się takim nie czuje, więc już niema w nim tej siły „pięknej i piękno tworzącej“, która jest zarazem Radością, będąc „życiem i życia wypływem“. Tę radość „zaślubiana Natura przynosi nam we wianie, dając Nową Ziemię i Nowe Niebo“. Po zapadnięciu zmroku poeta wsłuchuje się w odgłosy wiatru i słyszy w nagłych jego wybuchach wielką moc artysty, „szalonego lutnisty, śpiewającego szatańskie kolędy“, „aktora doskonałego w tragicznym dźwięku“, „poety zuchwałego aż do szału“; ale po tych wybuchach, które są wybuchami żywiołowej siły samego poety, przychodzi chwila ciszy i po niej skarga niby dziecka, co zgubiło drogę niedaleko od domu i jęczy, aby jękami przywołać matkę — to stan depresji, to prośba poety do przyjaciela, aby go ratował z uczucia przygnębienia, z uczucia bezradności.

Ale ani Wordsworth nie mógł pomóc, ani wyjazd na Maltę, ani praca wykładowa. Dopiero w dwadzieścia lat po „Odzie do Przygnębienia“, będącej najkrótszą autobiograficzną syntezą Coleridge'a, zaczyna się drugi okres twórczości, o wiele mniej obfity, ale zawierający również kilka pięknych liryków. Są to wszystko poematy rezygnacji. Cudowna kadencja *Youth and Age* jest kanwą dla ślicznych porównań, jak to: o życiu w starszym wieku, podobnem do ubogiego krewnego, co przeżył już chwilę życzliwego przyjęcia i „opowiada swoje dowcipy bez śmiechu“. „Obowiązek, który przeżył miłość własną“ mówi, że przyjaciół trzeba kochać — „kochać za to, czem są, a niemniej kochać za to, że dzisiaj nie są tem dla ciebie, czem byli“. „Praca bez nadziei“ jest pomimo wszystko dawczynią spokoju, bo gdzieś tam nieświadomie nadzieja w duszy pracuje — to myśl o swoich

nieskończonych pracach, o snutych, bez możności wprowadzenia w czyn, pomysłach. „Ogród Boccacia“ jest jedynym jaśniejszym promieniem z tej epoki, świadcząc zarazem o rozwijającym się coraz potężniej kulcie Włoch, jako źródła sztuki w sferach oświeconych angielskich. *Phantom or Fact* jest króciutkim dialogiem z 1830 r.; poeta ma widzenie: postać jakaś siada przy łóżku jego, piękna, miła — nagle zmienia się, ma wzrok zmęczony, błędny, nie poznający poety, a przecież jest to ta sama postać. Na zapytanie przyjaciela, co to było, czy wizja, czy prawda, czy tylko pomysł literacki, w jakim przeciągu czasu to się stało, poeta odpowiada: „Nazwij to dziełem chwili, a będzie to fragment z życia snów; ale powiedzmy, że to lata doprowadziły do końca tę niemą walkę, a będzie to opowieść o śnie życia“.

Życie miało elementy snu dla Coleridge'a, który nie umiał nigdy ująć go z realnej strony (narażając się nawet na nieprzyjemności w sprawach finansowych zapomóg, gdyż Coleridge, jak rzadko który z poetów, korzystał z ofiarowanej mu hojnie przez przyjaciół pomocy finansowej)[1], a znowu sen odegrał dużą rolę w twórczości poety. Sen o widmie-okręcie, coprawda nie sen jego własny, lecz przyjaciela Cruikshanka, stał się punktem wyjścia dla „Rymu o starym żeglarzu“. Rzecz ta, otwierająca pierwsze wydanie „Ballad lirycznych“, miała być początkowo utworem wspólnym Coleridge'a i Wordswortha. Odbywając pieszą krótką wycieczkę po kraju w r. 1797, postanowili napisać tomik wierszy, aby uzyskać fun-

[1]) Do nich należał sławny fabrykant porcelany Wedgwood, De Quincey, Th. Poole, generalny mecenas, nawet Byron.

dusz na wyjazd do Niemiec. Wordsworth podsunął pomysł zabicia albatrosa i kary za to; zjawienie się albatrosa zaczerpnął z podróży Shelvocka; on też ma być autorem pomysłu o „ożywieniu ciał“, choć jest bardzo możliwe, że podróż statku po zdjęciu klątwy jest odbiciem lektury listu św. Pawła z Noli do Macariusa, który Coleridge mógł łatwo znać wobec swej rozległej styczności z lekturą Ojców Kościoła. Także zwrotka o wpływie mowy żeglarza na gościa weselnego ma pochodzić od Wordswortha, co z poważnym charakterem poety zgadza się doskonale. Obok tych pierwiastków, które nie rozstrzygają jeszcze o wartości treści, są i inne. Legenda o „Holendrze-tułaczu“ (The Flying Dutchman) odbiła się tu echem potężnem, a dwa ulubione tematy romantyzmu, związane bezpośrednio z rewolucją francuską, Kain i Żyd-wieczny tułacz, nadały piętno czasu postaci starego marynarza. Psychiką Kaina zajęto się, aby dojść do zrozumienia przepaści okrucieństwa, tkwiącego w duszy ludzkiej, odsłoniętego przez rewolucję, postać Żyda-wiecznego tułacza była wyrazem tęsknot ludzkości, która błąka się, porzuciwszy dobrowolnie swój najwyższy ideał, jak obłąkaniem wydawały się procesy rewolucji — równocześnie jednak obie te postaci wyrażały najwyższy stopień mocy człowieka, targnięcie się człowieka na prawa Boże. Littledale podkreśla jeszcze elementy istotnie średniowieczne: gra Śmierci z Życiem, jakgdyby według sztychów holbeinowskich, udział serafów w zakończeniu, zwracanie się szczere do świętych o pomoc. Fausset znowu wydobywa element osobisty w poemacie; widzi w nim symboliczny wyraz poczucia bezładu duchowego ze strony poety i świadomości cudu, jaki się w nim do-

konał w chwili, gdy stwarzał harmonijne, skoordynowane dzieło. Rzeczywiście bowiem wszystkie pierwiastki zostały harmonijnie stopione w cudownie piękną całość o mistycznym nastroju, nie pozwalającym przy czytaniu zwrócić uwagi na dziwactwo treści zewnętrznej. Ona bowiem opowiada, że okręt jakiś dostał się kiedyś, bardzo dawno, na morza południowe i tam wśród mgieł i lodów pojawia się biały albatros, z nim przychodzi powiew wiatru i pomaga wypłynąć z krainy lodów; ale kiedy po dziewięciu dniach stary marynarz zabił strzałą z łuku albatrosa, przychodzi długotrwała cisza morska z okropnemi upałami; po niej na czerwonej tarczy zachodzącego słońca pojawia się okręt widmo, a na nim Śmierć i Życie-w-śmierci, będące jakgdyby jedną osobą, dwojącą się w oczach udręczonym żeglarzom, grają w kości o nich. Życie-w-śmierci wygrywa zabójcę. Towarzysze jego, jeden po drugim, padają trupem, on zostaje sam „alone, alone, all, all, alone — alone on a wide sea“, ale w tej pustce budzi się w nim powoli miłość do wszelkiej formy życia i w chwili, gdy błogosławi okropne morskie potwory, wylęgłe z mułu, kręcące się około statku na „gnijącej wodzie“, błękitne, mocno-zielone i aksamitno-czarne, gdy błogosławi za ich piękno, klątwa zostaje z niego zdjęta, albatros, zawieszony przez towarzyszów na jego szyi, spada sam w morze, ciężko jak ołów. Przychodzi deszcz i wiatr, duch albatrosa płynie pod okrętem i wiedzie go do zachodnich wybrzeży Anglji, do rodzinnego miejsca żeglarza; obsługują statek trupy, które odżywają na noc, ale pracują w zupełnem milczeniu. Dopiero w zatoce rodzinnej marynarza, gdy podpłynęła łódka pilota pod okręt, ten ostatni zapada się nagle pod

wodę; stary marynarz dostaje się do łódki, a po spowiedzi u świątobliwego pustelnika idzie w świat i dotąd jeszcze przechodzi, „jak noc, z kraju do kraju, obdarzony mocą języków — a kiedy ujrzy kogoś przeznaczonego, musi mu opowiedzieć swoją historję“. Treść ta, wypełniona prześlicznemi obrazami gry świateł z nadzwyczajnym synestetycznym obrazem końcowym, kiedy serafowie na trupach marynarzy wywijają purpurowemi pochodniami, tworząc muzykę, treść ta wywołała zastrzeżenia co do niewspółmierności kary za grzech. Ale to pytanie nasuwa się tylko przy analizie późniejszej; przy czytaniu nastrój poematu wprowadza nas w doskonałe zrozumienie treści wewnętrznej, którą jest idea najwyższej sprawiedliwości: niema różnicy między życiem ptaka a życiem człowieka, bo jedno i drugie jest tworem i przedmiotem miłości Boga. Forma wewnętrzna odpowiada idealnie treści wewnętrznej; ponieważ jest to złamanie prawa natury, nie nadające się do oceny przez sprawiedliwość ludzką, zastosował Coleridge formę ballady, dla której właśnie ten rodzaj tematu jest istotnym przedmiotem treści. Nastrój jest znakomicie podtrzymany przez połączenie wszystkich części (z wyjątkiem 7-mej, ostatniej) zapomocą związania końcowych obrazów z losem albatrosa. Działanie jego powiększa jeszcze wciągnięcie niejako bezpośrednie czytelnika w obręb działania wzroku i słów starego marynarza przez wprowadzenie postaci gościa, śpieszącego na wesele, którego żeglarz zatrzymuje i zmusza do słuchania opowieści; mimowoli utożsamia się czytelnik z gościem weselnym i razem z nim czuje się po wysłuchaniu przedziwnego opowiadania o sprawiedliwości natury *a sadder and a wiser man* (smutniejszym i mądrzejszym).

Poematu tego nie prześcignął w subtelności obrazów, w ciągłości nastroju, w prostej a kunsztownej rytmice balladowego wiersza[1]) żaden inny poeta, nie przewyższył go też żadnym innym utworem sam Coleridge, choć drugi pokrewny rodzajem poemat *Christabel* należy również do wielkich poematów literatury angielskiej i odegrał w niej ważną rolę, jako pobudka do powieści poetyckich Scotta. Można tu dodać, że *Christabel* jest prawdopodobnie wynikiem „powieści grozy“. *Christabel* ma swój rytm odrębny, polegający na 4 akcentach, dowolnie jednak używa stóp jambicznych, trocheicznych i anapestowych, tak że np. równą wartość mają takie wiersze, jak „to-whit, to-whoo“, „beautiful exceedingly“ i „’tis the middle of the night by the castle clock“. Coleridge w przedmowie zaznacza, że starał się przystosować rytm poszczególnych wierszy do ich treści, ale tego przystosowania niezawsze można się dopatrzeć, względnie dosłyszeć. Treścią fragmentu — bo „Christabel“, pisaną w 1797 i 1801 r., wydaną dopiero w 1816 (znaną jednak przedtem powszechnie w odpisach) doprowadził poeta tylko do końca drugiej części (według planu miała być jeszcze jedna czy dwie dalsze) — jest wgląd w działanie siły zła pozaświatowego. Wcielona jest ona w postać pięknej napozór czarownicy Geraldine, czyhającej na szczęście niewinnej pięknej Christabel. Ale nad tą roztacza opiekę duch jej zmarłej matki i na końcu zapowiedziana jest walka między temi siłami. Szereg szczegółów, względnie skąpego w fabułę, poemaciku wyraża reakcję świata żywego i nieoży-

[1]) Schemat rytmiczny: *x a x a x a*, *a* o trzech akcentach, *x* o 4 akcentach; w *x* często rymy wewnętrzne; w pewnych zwrotkach odstępstwa od liczby zasadniczej wierszy.

wionego (np. pies i płomień) na zetknięcie się ze złem; momentem najważniejszym jest znowu obudzenie w czytelniku nastroju grozy, który pozwala mu zdać sobie sprawę, że złe siły mogą się z nami komunikować przy pomocy przybranych form, podpadających pod zmysły. Jest i szczegół snu, bo Bracy, poeta i dworzanin zaufany Sir Leoline'a, ojca Christabel, śni w noc przybycia tajemniczej Geraldine do zamku, sen o wężu złotozielonym, grożącym gołębicy.

Trzecią balladą, również niedokończoną, są „Trzy groby", których III i IV część wyszła w r. 1809, I i II w r. 1893 z rękopisu. Treścią jest przekleństwo niegodnej matki, która je rzuciła na córkę swoją i Edwarda, gdy ten nie chciał zerwać z narzeczoną i zostać jej mężem zamiast mężem jej córki. Przekleństwo to spełnia się w straszny sposób na młodych i na ich przyjaciółce Ellen, trwającej w przyjaźni, gdyż „beneath the foulest mother's curse — no child could ever thrive; a mother is a mother still — the holiest thing alive" (pod przekleństwem najgorszej nawet matki żadne dziecko nie może żyć w szczęściu; matka jest matką zawsze, najświętszą na ziemi rzeczą). Jest to zatem typowo balladowy motyw, ujęty doskonale w niektórych zwrotkach; wielka szkoda, że Coleridge nie doprowadził rzeczy do końca i nie opracował dokładniej napisanego fragmentu. W r. 1815 dopisał notę na rękopisie: „Carmen reliquum in futurum tempus relegatum. To morrow! and to morrow! and to morrow!" Jest to jeden z najboleśniejszych okrzyków w literaturze angielskiej. Niedokończona jest też ballada o „Ciemnowłosej Pani", pisana w r. 1798, ale zato skończony jest prolog do niej *Love* (wydany w drugiem wydaniu „Ballad lirycznych", 1800), i opowiada, jakto owa

ballada posłużyła za most do spotkania się w miłości poety i Genowefy. „All thoughts, all passions, all delights, whatever stirs this mortal frame, all are but ministers of Love and feed her sacred flame“ (wszystkie myśli, wszystkie pasje, wszystkie rozkosze, wszystko, co pobudza tę śmiertelną postać, wszystko to jest jedynie sługą Miłości i podsyca jej święty płomień) woła w niej poeta, czciciel miłości, który uważał ten utwór za swoją najlepszą rzecz.

Z pośród kilku utworów religijnych (*Religious Musings* z r. 1794, ważne dla nastroju poety z tych czasów, będące „godziną myśli“ z próbą autosyntezy, *A Christmas Carol*, 1797 i t. d.) wybija się sławny „Hymn przed wschodem słońca w dolinie Chamounix“, posiadający dwie wersje z 1802 i 1803 r. (prócz późniejszych poprawek). Pisany był notabene przed oglądaniem Mont Blanc'u przez poetę, który nigdy nie był w dolinie Chamounix, a zasadniczą myśl podsunął mu słaby wiersz niemieckiej poetki Fryderyki Brun p. t. „Chamounix beim Sonnenaufgang“. Spowodowało to — zupełnie naturalnie — pewną stylizację w przedstawieniu szczytu, który był także jednym z symbolów okresu porewolucyjnego, oznaczał ideał wielkości, płynącej z niezgłębionych sił natury. Przed wschodem słońca „powietrze jest głębokie i czarne, namacalne (*substantial*), czarna hebanowa masa! Mont Blanc przeszywa je jak klin“. Wschód słońca przemienia poeta w hymn przyrody: kolejno głoszą swe tajemnice: szczyt, który ma powiedzieć, „kto zapuścił jego bezsłoneczne konary tak głęboko w Ziemię“, pięć dzikich strumieni, którym Mont Blanc jest matką, mówi o „swem nie dającem się zranić życiu, swej sile, pośpiechu, szale i radości“ — „nieruchome strumienie,

milczące wodospady“ lodowców śpiewają o sobie barwami, potem lasy i hale, wreszcie zwierzęta i kwiaty przyłączają się do chóru. A tymczasem sama góra zamienia się niejako w chmurę i jako „chmura kadzidła“ zdaje się wznosić ku niebu; jest ona „straszliwym posłem, wielkim hierarchą świata“, donoszącym gwiazdom i słońcu, że „Ziemia tysiącem głosów swoich wielbi Boga“. Coleridge nigdy nie był naprawdę panteistą, był raczej wyznawcą pankosmizmu, który uważał świat za formę osobowego Boga. W latach 1802—3 jednak i ten filozoficzny kierunek przemija i Coleridge staje się wyznawcą tradycyjnej teologji, uznającej osobowego Boga i szereg istnień odrębnych, podległych jego władzy. Do religijnych utworów należy krótki fragment, pisany prozą w r. 1798, pochodzący z projektowanej epopei Wordswortha i Coleridge'a o śmierci Abla. *The Wanderings of Cain* (wyd. 1828) są haraczem, spłaconym ulubionej postaci romantycznej i zawierają pewną ciekawą ideę: oto Abel skarży się, że jest w nieszczęściu, bo „Pan jest Bogiem tylko żywych, a umarli mają innego Boga“; mimo to Kain każe się prowadzić do krainy śmierci. Z ostatniego roku życia poety pochodzą dwa wierszyki. *My Baptismal Birth-day* (1833) powstał w chwili zrozumienia, że śmierć kończy tylko ból życia, a nie samo życie — i że oto na łożu umierającego chrześcijanina tylko Śmierć umiera, nie człowiek; „Epitaphium“ zaś mówi to samo i dodaje w poczuciu wielkiej pokory, że „prosił i spodziewał się uzyskać przez Chrystusa przebaczenie za sławę“.

Coleridge próbował swoich sił na polu dramatu. Ale dramat romantyczny nie wydał wielkich dzieł w Anglji. Wpływ niemieckiego dramatu z okresu

„Sturmu i Drangu“, zakorzeniwszy się raz na scenie angielskiej, nie chciał z niej ustąpić i publiczność przepadała za sztukami w typie „Bertrama“ K. Maturin'a, którego bezlitosną krytykę zawiera ostatni rozdział *Biographia Literaria* Coleridge'a. Dramat angielski romantyczny wprowadzał typy namiętności, nie problemy, zamykając sobie w ten sposób dostęp do prawdziwego dramatu, nie znoszącego w swoim obrębie „typów“. Zaciężyło także nad dramatem zagadnienie „Zła“, które w różnych oświetleniach i w różnych formach (od czarnych charakterów począwszy aż do „cnotliwych zbrodniarzy“) pojawia się w sztukach ówczesnych. Pierwsza sztuka Coleridge'a *Osorio*, w późniejszej o wiele lepszej przeróbce nazwana „Wyrzutem sumienia“ (*The Remorse*), stara się wyjaśnić pracę „sumienia“, jako walki ze Złem w ludzkiej naturze i przedstawia to na przykładzie bardzo skomplikowanej historji miłości dwóch braci do jednej i tej samej kobiety. Jest w niej szereg morderstw, przebrań, jest motyw niepoznania przybysza-brata, poruszenie sumienia przez obraz, przedstawiający osłonięte tajemnicą morderstwo, a ponieważ jesteśmy w okresie „romantycznym“, więc rzecz dzieje się w Hiszpanji za Filipa II, działa Inkwizycja i wśród aktorów są Maurzy. Ideą tragedji jest myśl, że „sumienie rządzi nami wbrew naszej woli“, odepchnięte powraca jako srogi „wyrzut“, wpływa na nasze zbrodnicze nadzieje i samolubne trwogi: „wciąż uczy: Pomnij! wciąż woła: Za późno! i dręcząc nas, ku przeznaczeniu wiedzie“. Ordonio, czarny charakter sztuki, ginie z ręki Maurytanki, z okrzykiem „Zadosyćuczynienie!“ na ustach. *The Remorse* grano z średniem powodzeniem w Drury Lane w 1813 r. za pośrednictwem Byrona, który wtedy

należał do komitetu dyrekcyjnego teatru. Druga rzecz późniejsza (z 1817), *Zapolya*, stoi pod wpływem „romansów“ Shakespeare'a w doborze postaci, w ich rysunku zaś pod wpływem Schillera — i opowiada o straceniu i odzyskaniu tronu Illirji przez Andrzeja Batorego; jest wcale niezłą „sztuką“ historyczną, ale nie tragedją i Coleridge słusznie nazwał ją *A Christmas Tale*. Zapolya jest matką Andrzeja i miłość matki jest w kilku scenach oddana bardzo pięknie. Coleridge przyczynił się głównie do rozbudowy repertuaru angielskiego przekładem dwóch części (II i III) „Wallensteina“ Schillera, przekładem nie dosłownym wprawdzie, ale nie tracącym nic z piękności oryginału i nawet podobno je powiększającym. Przekład wyszedł w latach 1799—1800.

O ile krytyczna praca Wordswortha była ściśle związana z jego twórczością poetycką, nawet formalnie, bo zawierała się w przedmowach do wydań, to praca krytyczna Coleridge'a szła odrębnym torem i wypowiadała się, jak wspomniałem, w wykładach, rozmowach i najmniej może w słowie pisanem, które obejmuje właściwie tylko jedno dzieło (o ile nie bierzemy pod uwagę essayów z *The Friend*, ze względu na niejednolity charakter tego krótkotrwałego perjodyku): *Biographia Literaria*, pierwotnie planowane jako wstęp do zbiorowego wydania wierszy Coleridge'a: „Kartki Sybilińskie“, ale wydane później, w następnym roku (1817). I znowu, kiedy Wordsworth starał się zbudować spoisty system teorji poezji i tworzenia artystycznego, to u Coleridge'a spotykamy fragmentaryczność, naturalną do pewnego stopnia w wykładach, często nieprzygotowanych wcale i będących improwizacjami, niezawsze związanemi z zasadniczym tematem

wykładu, ale nie odpowiednią w dziełku, które miało przedstawić rozwój duszy poety, podobnie jak to czyniło „Preludjum“. Tymczasem *Biographia Literaria* o pierwotnym tytule „Autobiografja“, jest zbiorem rozdziałów, niepowiązanych z sobą ani chronologicznem następstwem, ani ideą rozwoju umysłowego, lecz niemal o przypadkowym układzie. Przytem rozdziały są same w sobie fragmentaryczne, np. rozdz. XIII. Niemniej jednak bogactwo zawartych tam pomysłów krytycznych miało ogromny wpływ na rozwój myśli krytycznej w Anglji; brak systemu i systematyczności wynagradzają aż zbyt hojnie wskazówki, jak trzeba odnosić się do poezji, jak np. sławny rozdział XXII o „błędach i pięknościach poezji Wordswortha“.

Pierwsze rozdziały mają pierwotny charakter autobiografji. Coleridge opowiada o szkole swojej i wspomina o nauczycielu swoim, Bowyerze, który w kompozycjach uczniów domagał się szczerości w stosunku do treści i prostoty w stylu. Jest to jeden z rzadkich rzutów oka na przetwarzającą się kulturę, widać, że nad problemami stylu pracowali nietylko Wordsworth i Coleridge, ale że były i te i inne podobne kulturalne problemy potrzebą chwili i tworzyły niejako atmosferę kultury. Wspomnienia młodości przynoszą z natury rzeczy uwagi o Southeyu, towarzyszu z okresu pantisokratyzmu, brzmiące ciepło i serdecznie o człowieku, miękko i niepewnie o poecie; w następnym rozdziale (IV) spotykamy się po raz pierwszy z Wordsworthem, który mniej więcej sam jeden wypełni później część krytyczną „Biografji“, słyszymy anegdotę o powstaniu „Ballad Lirycznych“, uznanych tutaj za *signum temporis*. Dalsze rozdziały poświęca Coleridge przedstawieniu historji swych fi-

lozoficznych przekonań, mówi obszernie o Hartleyu, daje niejasny wykład filozofji idealistycznej, podobnej wprawdzie do filozofji współczesnej niemieckiej, ale będącej w znacznej mierze jego własnym utworem.

Zasadom krytyki poświęcone są ostatnie rozdziały od XIII do XXII. Pierwszy z nich zapowiada dużo w tytule, lecz niestety nie dotrzymuje zapowiedzi, ma mówić o „wyobraźni czyli sile esemplatycznej“, ale po krótkim wstępie historyczno-filozoficznym przerywa Coleridge rozdział rzekomym listem do siebie, tłumaczącym mu, że publiczność nie jest jeszcze przygotowana na przyjęcie tych zasad. Kilka tylko słów poświęca Coleridge Wyobraźni i Fantazji; w przeciwieństwie do Wordswortha uważa te dwie władze za zupełnie różne co do istoty. Wyobraźnia jest albo siłą pierwotną i jako taka jest „powtórzeniem w skończonym umyśle wiecznego aktu tworzenia, odbywającego się w nieskończonem Ja Jestem“ albo też jest „siłą wtórną, echem poprzedniej, istniejącej równocześnie ze świadomą wolą“, identyczną co do rodzaju z tą pierwszą (pierwotną), ale różniącą się stopniem i sposobem działania. Ona to, ta wtórna wyobraźnia, rozbija, roztwarza, rozdziela, aby napowrót tworzyć (*re-create*) a jeżeli to jest niemożliwe, to stara się przynajmniej „idealizować i zjednostkować“ (*unify*) — wyobraźnia bowiem jest siłą „esemplatyczną“ to znaczy: zadaniem jej jest „stwarzanie w jedność“ (*εἰς ἓν πλάττειν*). W ten sposób coleridge'owska wyobraźnia pierwotna i wtórna odpowiada wyobraźni i fantazji Wordswortha. Dodajmy, że, według rozdziału VII, wyobraźnia pośredniczy w akcie myślenia między dwiema siłami, czynną i bierną, będąc sama równocześnie i czynną i bierną. Fantazja zaś jest „pewnym modus

pamięci, wyzwolonej od czasu i przestrzeni"; podobnie bowiem, jak pamięć, musi mieć ona wszystkie materjały przygotowane przez prawa kojarzenia, a jedynie różni się od zwykłej pamięci przez akt woli, zwany wyborem. Nie wystarcza mu również definicja poety, podana przez Wordswortha, i sam próbuje dać ją w XIV rozdziale, ale zamiast tego tylko opisuje, co jest zadaniem poety, a właściwie zadaniem jego wyobraźni. Według definicji składowych części genjuszu poety, „zdrowy rozsądek jest ciałem, fantazja szatą, ruch życiem"; wyobraźnia zaś jest duszą, która jest wszędzie i we wszystkiem i „kształtuje wszystko w jedną pełną wdzięku i treści całość". „Ta siła, wprowadzona z początku w ruch, w działanie przez wolę i rozum, i pozostająca pod ich nieodpartą, choć delikatną i niedostrzegalną kontrolą, *laxis effertur habenis*, przejawia się w równowadze lub pogodzeniu przeciwnych lub niezgodnych jakości: tożsamości ze zróżniczkowaniem, abstrakcji z konkretnem, idei z obrazem realnym, indywidualnych cech z typowemi, poczucia nowości i świeżości ze staremi i dobrze znanemi przedmiotami, silniejszy niż zwykle stan uczuć z większym niż zwykły ładem, zawsze baczny osąd i ustalone opanowanie się z entuzjazmem i uczuciem głębokiem lub gwałtownem, a kiedy tak zlewa *(blends)* i harmonizuje naturalne pierwiastki ze sztucznemi, zawsze podporządkowuje sztukę naturze i formę treści (*the manner to the matter*) i nasz podziw dla poety naszemu współuczuwaniu z poezją". Jest to typowe dla Coleridge'a zdanie, które, jak wszystkie jego *statements*, wymaga zawsze dłuższej dokładnej analizy.

Po dobrej ocenie poematów Shakespeare'a, który nie jest „automatycznym genjuszem" (rozdz. XV),

i rozdziału o konieczności zaznajomienia się z poezją renesansu włoskiego (rozdz. XVI) przechodzi Coleridge do krytycznego zbadania postulatów Wordswortha. Żądanie tego ostatniego oparcia się o język ludowy znajduje w Coleridge'u stanowczego przeciwnika. Coleridge wychodzi z założenia, że *poetry is philosophy*, że zatem język poezji musi rozporządzać słownikiem ludzi wykształconych, w którym słowa są doskonale przystosowane, jako stałe symbole dla procesów wyobraźni i ich wyników, które to procesy są w przeważnej części nieznane wieśniakom, „oni znają tylko odosobnione fakty swego własnego skąpego doświadczenia, i tradycjonalnej wiary", a przytem są „samolubni, zmysłowi, brutalni i twardego serca", jak o tem zbierał wiadomości od duszpasterzy. Mowa wieśniaka, po odrzuceniu prowincjonalizmów, nie różni się od *lingua communis*, mowy przeciętnego człowieka; jeżeli się ją bierze za podstawę języka poetyckiego, to według zasady arystotelesowskiej, że „poezja jest w swej istocie idealną, że unika i dąży do wykluczenia wszelkiej przypadkowości", z samej natury rzeczy, owa „szczególność" języka staje się „cechą gatunkową" i poezja taka jest poezją l u d o w ą. Nie można także żądać mowy „rzeczywistej" w poezji, bo „własnością namiętności jest nie tworzenie, ale wprowadzenie tego, co się posiada w duszy, w stan wzmożonej czynności" — w napięciu uczucia nigdy nie używamy mowy zwykłej. Nieporozumienie między Coleridge'm a Wordsworthem jest tu jakgdyby umyślne. Wordsworthowi chodziło o sposób dotarcia do tajemnicy psychiki ludzkiej przez poznanie prostych, szczerych uczuć ludu, poznanie, umożliwione przez prosty wyraz tych uczuć; dla Wordswortha towarzystwo natury znaczy

więcej niż książka; natura wychowuje ludzi prostych na najlepsze okazy ludzkości, gdzie owe wymienione przez Coleridge'a wady są przypadkowemi cechami właśnie. Niezaprzeczenie patrzy Wordsworth na lud przez własne uczucie; jest to jednak prawdziwy demokratyzm, podczas gdy Coleridge nie chce nic wiedzieć o tej wewnętrznej treści poezji swego przyjaciela i patrzy wyłącznie z punktu widzenia literatury czystej, obawiając się zgubnego dla niej realizmu, o ileby się cechy przypadkowe (ale inaczej moralnie pojęte przez przyjaciela) brało za temat poezji, realizmu, którego zapowiedź dostrzegał, zresztą słusznie, w poezji Wordswortha. I kiedy Wordsworth w postulacie swoim „rzeczywistego języka“ ma na myśli umożliwienie spotkania się poezji z całym światem, mówiącym tym rzeczywistym językiem, Coleridge pojmuje poezję, jako coś, co mogą odczuć tylko ludzie przygotowani, i sam tworzył tylko pod tym kątem widzenia, jak widać z faktu, że wiersze jego są przeważnie skierowane do wysoko intelektualnie stojących przyjaciół. W sposób zupełnie naturalny z problemem mowy, do którego zacieśnia umyślnie Coleridge swoją polemikę z Wordsworthem, łączy się kwestja rytmu, którą poświęcony jej rozdział XVIII rozwiązuje w ten sposób: rytm pochodzi z podniecenia uczuć i z równoczesnego sztucznego aktu woli, uczynienia przyjemności ze wzruszenia, z wzajemnego przenikania się uczucia i woli. Ale zjawisko rytmu nie jest pierwotne, jest już wtórne, gdyż najpierw nasuwa się wobec owego aktu woli konieczność bogactwa obrazów w mowie; aby zaś zwrócić uwagę na tę odmienność mowy poezji od zwykłej mowy, używa się rytmu, który przez „ciągłe podniecanie niespodzianką“ wzmacnia żywość i wrażliwość zarówno uczuć, jak i uwagi.

Coleridge kładzie silny nacisk na związek rytmu z treścią, podkreślając, że rolą rytmu jest zharmonizowanie poszczególnych części utworu (przez części rozumie tu naturalnie wyrazy różnych uczuć, namiętności, refleksyj). Widać stąd, że pojmuje utwór poetycki jak sonatę. Zagadnienie smaku w literaturze przedstawia się Coleridge'owi, jako „znajomość faktów materjalnych i duchowych", kierowana przez zdrowy rozsądek *(good sense)*, a przez przyzwyczajenie nabierająca cech instynktu. Nie jest to jasne określenie smaku, możnaby je jednak zrozumieć w ten sposób, że styl jest pewnym, zupełnie nieświadomym autorowi, sposobem kojarzenia pojęć, w chwili tworzenia. Coleridge żąda indywidualnego stylu; wszelka reguła, narzucona z zewnątrz, sprawia, że poezja staje się *morphosis*, a nie *poiesis*.

Rozdział XXII omawia „błędy i piękności" poezji Wordswortha, dając równocześnie przykład idealnej recenzji. Kilku poważnym błędom, których głównie dopatruje się Coleridge w „Wycieczce", najsłabszym utworze Wordswortha w tym okresie, przeciwstawia on piękności, które znowu przedewszystkiem znajdują się w pierwszych dwóch wydaniach „Ballad Lirycznych". Są to: 1) surowa czystość języka; 2) powaga i zdrowie myśli i uczucia (tu przeciwstawia go Coleridge, nie wymieniając nazwiska, Byronowi); 3) *curiosa felicitas* (dziwne szczęście) powiedzeń; 4) dokładna znajomość obrazów przyrody, która pozwala na wydobycie z natury szczegółów normalnie niedostrzeganych — w przedstawieniu Wordswortha wychodzą one jak rysunek żyłek w polerowanym kamieniu; 5) połączenie myśli z uczuciowością, będące wyrazem jego „sympatji człowieka do człowieka"; 6) wreszcie jest to „poeta wyobraźni",

który stworzył takie rzeczy, jak *Yew Trees* i *Resolution and Independence*. „On pierwszy — kończy ten rozdział Coleridge, wiedząc o istnieniu „Preludjum“ — stworzy pierwszy prawdziwy filozoficzny poemat“. Czytając pochwałę poezji Wordswortha, widzimy tem wyraźniej, że Coleridge, chcąc dać swoją teorję mowy poezji z poprzedniego rozdziału, stawał umyślnie na stanowisku niezrozumienia idej wielkiego poety, którym tutaj wyraził pełne uznanie. Jako krytyczny szkic, rozdział XXII „Biografji Literackiej“ stoi w pierwszym rzędzie prac krytycznych. Nie można tego powiedzieć o zamykającym „Biografję“ rozdziale z krytyką „Bertrama“ ze względu na powzięte zgóry uprzedzenie do rodzaju omawianej sztuki, uprzedzenie poniekąd polityczne, wyrażające się w stwierdzeniu, że „jakobinizm“ z polityki przeszedł w życie i wywołuje ową fałszywą apoteozę energji ludzkiej, która umie tylko niszczyć, a nie umie tworzyć. Z „jakobinizmem“ walczył Coleridge namiętnie w „Przyjacielu“, wietrząc go nawet w takich zdarzeniach, jak wniesienie ustawy o ochronie zwierząt (1809). Historji Bertrama przeciwstawia historję postaci Don Juana, która również jest wcieleniem siły nadludzkiej, ale wkońcu ulega karze za swe czyny. E. H. Coleridge, prawnuk poety, wydawca Byrona, widzi w tym artykule źródło „Don Juana“ Byrona, ale co do tego można mieć też odmienne hipotezy.

Z innych krytycznych fragmentów możnaby cytować szereg doskonałych określeń — tylko bowiem, jak wspomniałem, małe fragmenty dostały się do nas z tej gałęzi jego twórczości. Odczytów wygłosił Coleridge kilka seryj. O pierwszej z nich (1807/8) na temat „Sztuk Pięknych“ niema prawie wiadomości;

o drugiej wspomniałem przedtem, noty z niej zachowały się w rękopisie późniejszego wydawcy Shakespeare'a, J. P. Collier'a; na tych wykładach bywał także i Byron (1811/12). Powtórzenie ich w zimie tegoż roku wypadło słabiej, gdyż Coleridge na wykłady przychodził nieprzygotowany i przeważnie improwizował. Do nich zachowały się częściowo noty własne Coleridge'a. Wykłady w Bristolu są tylko wzmianką w życiorysie; wreszcie ostatnia serja z 1818/19 o powszechnej literaturze doszła do nas w urywkach jego wiernego od niedawnego czasu ucznia J. H. Green'a, który po długich latach wydał zarys filozofji Coleridge'a *Spiritual Philosophy*[1]). Wracając do krytycznych fragmentów Coleridge'a, trzeba podkreślić bogactwo ich treści. Coleridge porusza tu bowiem takie zagadnienia, jak: istota sztuk pięknych (*Essay on Taste* — oprócz wykładów pozostało bowiem jeszcze kilka niedokończonych essayów) lub zagadnienie „naśladowania“ natury (*On Poesy or Art* — odczyt XIII), gdzie rozróżnia postać (*shape*), która jest „śmiercią lub więzieniem rzeczy“ od „formy“, która jest „self-witnessing and self-effected sphere of agence“ (samą sobie świadczącą i samą przez się stworzoną sferą działania), przyczem „postać“ jest nałożona, „forma“ wyrabia się sama, posuwa naprzód; dalej mamy zagadnienie dowcipu i humoru (odczyt IX), stylu (*On Style*) i t. d. Z pośród komentarzy do Shakespeare'a najpiękniejsze dotyczą „Burzy“, gdzie Shakespeare jest określony jako prawdziwy Stwórca nowych postaci: Ariela i Kalibana, dalej znajdujemy rozwiązanie zagadki

---

[1]) Rzecz właściwie wyszła po śmierci Green'a dopiero w 1865 r., była już zupełnie spóźnionym faktem w historji myśli.

„Hamleta“, identyczne prawie z goethe'owskiem; jest świetny aforyzm o *motive-hunting malignity* Jagona (szukająca motywów złość). Jest to, jednem słowem, psychologiczna metoda w krytyce, po raz pierwszy stosowana w Anglji. *Biographia Literaria* i fragmenty krytyczne sprawiły większy przewrót w angielskiej myśli, niż filozoficzne dzieło Coleridge'a: *Aids to Reflection*, mimo, że stoi ono u wrót t. zw. ruchu oksfordzkiego, dążącego do mistycznego odrodzenia anglikanizmu, — i większy, niż pomysły społeczne, wyrażone w *On the Constitution of the Church and State*, 1830, częściowo także w *The Friend* i w *Lay Sermons* w latach 1817—18, opierające ustrój społeczny o hierarchję religijną, pełne mistycznego nacjonalizmu, choć te pomysły wywarły wielki wpływ na Carlyle'a i stały się osią jego społecznych koncepcyj. Ten przewrót w angielskiej myśli dokonał się przez wskazanie drogi do zdobywania istotnej treści poezji przez intuicyjną psychologiczną krytykę.

Bibljografja

Najlepszą biografją z punktu widzenia samego życiorysu jest wstęp do The Poetical Works (1894) przez J. DYKES CAMPBELLA.

Doskonałą biografją duchową jest: FAUSSET Hugh I' Anson: S. T. Coleridge. 1926. Krytyk wydobywa związek poematów z życiem; podkreśla element „snu“ w życiu Coleridge'a i element niepokoju.

W serji „English Men of Letters“ zupełnie dobra rzecz przez TRAILLA, 1884.

Artykuły: PATER W.: Coleridge w „Appreciations“ (1889) (1924). — DOWDEN Edward: Coleridge as a Poet (New Studies of English Literature, 1902). — STEPHEN Leslie: Coleridge (Hours in a Library III 1879), 1919; HARPER MACLEAN G.: Col's Conversational Poems. The Quarterly Review. 1924.

Antologja i życie w „Life and Poetry Series“: Royds E. Kath.: Col. and his Poetry (1913) 1922. — Schanck Nicolaus: Die socialpolitischen Anschaungen Col's und sein Einfluss auf Carlyle (1924). (Bardzo dobra dysertacja z umiejętnem użyciem materjału).

Wydania: dzieła poetyckie, jak wyżej; proza: Biographia Literaria edit. by Arthur Symons (Everyman's Library); Coleridge: Anima Poetae edited by E. H. Coleridge. 1895. Coleridge's Literary Criticism edited by J. W. Mackail. 1921.

ROZDZIAŁ IV

William Blake

Z pośród wszystkich poetów tego okresu 1789—1831 William Blake był najstarszym w chwili, kiedy zaświeciła na horyzoncie historji łuna rewolucji. Urodzony w r. 1757, osiągnął już pełny wiek męski w r. 1789 i zjawisko rewolucji, które uczyniło na nim wrażenie równie głębokie, jak na innych pisarzach, wyryło się, wobec osiągnięcia już stadjum pełnego rozwoju, silniej w jego duszy, niż w duszach innych. Blake nie odstąpił od ideałów rewolucji, które poznawał w zetknięciu z najgorliwszymi jej wyznawcami w Angli, z Tomaszem Paine'm lub drukarzem Johnsonem, w kółku godwinowskiem, kiedy to Godwin był u szczytu swoich rozważań i szczytu swojej sławy. Przeszły one wprawdzie i u niego swój proces ewolucyjny, ale nie miało to tak wyraźnego charakteru szukania nowych dróg, jak u Wordswortha lub Coleridge'a. Przytem inne warunki jeszcze złożyły się na pogłębienie wrażenia rewolucji w duszy Blake'a. Należał on do ubogich warstw mieszczaństwa londyńskiego (ojciec jego był drobnym kupcem bławatnym), stąd nie potrzebował poniekąd przełamywać tradycji urodzenia i wychowania, jak inni współcześni pisarze, zależni w swych poglądach od stosunków rodzinnych. Dalej sama struktura psychiczna Blake'a usposabiała

go do specjalnego przejęcia się rewolucją. Irlandczyk z pochodzenia[1]), odziedziczył irlandzką skłonność do mistycyzmu, którą zwiększała jeszcze właściwość wizyj. Wizje nawiedzały go od dzieciństwa, od chwili, kiedy jako czteroletni chłopak przeraził się twarzą Boga, wypełniającą całe okno, w którem się ukazała; wizje te służyły mu później za modele i z postaciami wizyjnemi rozmawiał, jak z żywemi osobami. Tajemnica ich — czy były to halucynacje poety, czy też istotne zjawiska — musi pozostać niezbadaną. Ale fakty jasnowidzenia dochowały się w anegdotycznej biografji, napisanej przez jego ucznia Tathama (którego jednak ta biografja nie odkupuje za ciężki grzech spalenia szeregu rękopisów poety po jego śmierci, jako niezgodnych z religją). Oto jasnowidzeniem swojem uratował Paine'a od zaaresztowania, grożącego ewentualną karą śmierci, każąc mu w chwili, gdy razem z nim przebywał u Godwina, wyjechać natychmiast z Anglji, nie wstępując do domu, gdzie rzeczywiście czekała nań policja; oto jako młody chłopak nie chciał zostać uczniem rytownika Rylandsa, dokąd go zaprowadził ojciec, gdyż zobaczył śmierć w jego oczach i rzeczywiście Rylands skończył na szubienicy, jako fałszerz banknotów. Ta zdolność wizji czy halucynacji stwarzała podłoże do antropozofji, do podkładania pod każde zjawisko życiowe znaczenia objawienia zjawisk nadnaturalnych. Potężne zjawisko rewolucji musiało naturalnym biegiem rzeczy wywołać obraz kosmogonji duchowej i rzeczywiście taki też znalazło oddźwięk w twórczości Blake'a. Pęd do mistycyzmu pchnął go też na jakiś

[1]) Pochodzenie irlandzkie Blake'a jest obecnie kwestjonowane.

czas, właśnie tuż przed rewolucją, w objęcia mistycyzmu Swedenborga, który swe ostatnie lata życia spędzał wtedy w Londynie. Blake mimo odmiennych poglądów w kwestji dobra i zła, zaznaczonych w uwagach na marginesie[1]) „Anielskiej Mądrości“ Swedenborga, odnoszących się do jego pojęcia „Bożej Miłości“, przystąpił w r. 1789 do gminy „Nowego Kościoła“, mającego stworzyć „Nowe Jeruzalem“ w Anglji. Wiara w odrodzenie ludzkości była również w zgodzie z gorącem umiłowaniem bliźniego, mającem pewien podkład fanatyzmu, który chciał zbawiać przedmiot zbawienia mimo jego chęci, i pewien podkład doktrynerstwa wolności, zupełnie anarchicznej w stosunku do zewnętrznego świata, przypominającego późniejsze doktrynerstwo Shelleya, ale nie tak groźnego dla otoczenia jak właśnie shelleyowskie. Taka struktura psychiczna była idealnym kamertonem dla zasadniczego tonu rewolucji francuskiej: ideologji wolności i braterstwa.

Blake był właściwie malarzem, a raczej rysownikiem i rytownikiem. Wcześnie, zaraz po ukończeniu szkoły powszechnej, wstąpił na naukę do rytownika Basire i rytownictwo własnych i cudzych kompozycyj stanowiło przez całe życie źródło jego utrzymania. Rytownictwo, w którem zwalczał nowatorskie dążenia do zacierana ostrego konturu, do nadawania miękkości linji kosztem jej wyrazistości, pozostawiło po sobie mnóstwo pięknych utworów, między niemi kilka wspaniałych ilustracyj do Shakespeare'a i sławne ilustracje do „Nocy“ Younga i „Grobu“ Blaire'a, do „Księgi Hioba“ i do sielanek Wergiljusza. Zrozumienie linji

---

[1]) Ulubiona to forma notatek Blake'a o wielkiej wartości dla zrozumienia jego umysłowości.

i barwy pchnęło go w zakresie teorji społecznej w kierunku rozwiązania problemu „wolności moralnej“ przez działanie sztuki, co wyraził w „katalogach opisowych“ swoich wystaw z 1809 i 1810 r. Wreszcie technika rytownicza poddała mu myśl rytowania swoich utworów, które tylko w znikomej części były drukowane.

Tę część stanowi właściwie tylko jeden tomik. W 1783 r. wydaje Blake swój pierwszy zbiorek, przy pomocy rzeźbiarza i rysownika Flaxmana, z którym, jak i z malarzem Fuselim, łączyła go dożywotnia przyjaźń. W tych *Poetical Sketches*, gdzie niektóre utwory są jakoby produktem lat chłopięcych, od 1768 r. począwszy, widać wyraźną zależność od W. Collinsa w naśladowaniu nietylko zwrotkowej formy nierymowanych wierszy, ale i cieniowaniu obrazów (jak np. gdy wzywa gwiazdę wieczorną, aby „wymyła mrok srebrem“), a także w wizyjności, choć ta ostatnia była tylko pobudzona, wprawiona niejako w wypowiadanie się przez przykład ód Collinsa. „Joys upon our branches sit, chirping loud and singing sweet“ (Radości siedzą na naszych gałęziach, ćwierkając głośno i śpiewając słodko). Obok Collinsa otrzymuje swą część wpływów także i Gray w „Gwinie, królu Norwegji“, dalej ballady i Ossian w *Fair Elenor*, Milton przez *Il Allegro* w *Blind Man's Buff*, Hervey w *Contemplation*, Spenser w *An Imitation of Spenser*.

Największy jednak wpływ obok liryki Collinsa wywarła na Blake'a elżbietańska liryka i dramat. Ten ostatni wywołał doskonały fragment „Edwarda III“, z dobrze zarysowaną postacią rycerskiego „Czarnego Księcia“ (ojca Ryszarda II), z motywem śmierci, traktowanym wizyjnie, i wciąż powracającym w dialogach, z hymnem minstrela na cześć wolności, której Albion

będzie źródłem. Na liryce elżbietańskiej wzorowanych jest ośm *songs*, piosenek na temat miłości, jej radości i smutków, z wyjątkiem jednej „Piosenki szalonej", przedstawiającej jakgdyby autopsychicznie stan człowieka na przełomie od stanu normalnego do szaleństwa. Wśród liryków miłosnych najpiękniejszy jest elegijny *My silks and fine array*, który mówi o śmierci z rozpaczy po stracie miłości. Zbiorek zawiera charakterystyczny dla Blake'a *War Song to Englishmen*, z wezwaniem do walki w imię „ideału Niebieskiego", a kończy się fragmentem „Samsona", z postacią Dalili-zdrajczyni i z motywem posłannictwa niebieskiego, upostaciowanego w pochodzeniu Samsona od ojca-Anioła. Oba te motywy: problem płci, w którym kobieta odgrywa rolę niszczycielską, i problem posłannictwa ducha będą się stale pojawiać w ideologji Blake'a. W życiu ten pierwszy problem nie nastręczał samemu poecie trudności; pojęta za żonę w r. 1782 Katarzyna Boucher, córka ogrodnika z Kew pod Londynem, była mu wierną towarzyszką przez 45 lat życia; będąc niepiśmienną, nauczyła się pisać, aby pomagać mężowi w pracy, i w czasie jego wizyj nocnych, przynoszących z sobą chorobliwe zmęczenie, otaczała go wytrwałą fizyczną opieką. Podobno i ona weszła przez związek z Blake'm w zaczarowany krąg wizyjności. W tym pierwszym zbiorze widać już też charakterystyczną cechę blake'owskiej pracy artystycznej: monumentalność obrazów, która za tło ma zawsze prawie przestrzeń bez końca: „The armies stand like balances in th'Almighty's hand" (armje stoją jak wagi w ręku Wszechmocnego), a spotkanie dwóch królów jest „jak spotkanie dwóch komet płonących na niebie, strząsających gwiazdy światła".

Następny zbiorek, *Songs of Innocence*, jest już wydany specjalnym systemem typograficznym Blake'a t. zw. „Illuminated Printing“ (ok. 1788/9). Być może, że nie jest to pierwszy przykład tego sposobu wydawania, bo jak utrzymuje J. Samson, tytuł dwóch pierwszych płyt, drukowanych w ten sposób, należy się utworom, stanowiącym rodzaj creda polityczno-religijnego Blake'a: *There Is No Natural Religion* i *All Religions Are One*. W każdym razie jednak treść zbiorku *Songs of Innocence* powstała przed wspomnianem credo. „Illuminated Printing“ polega na tem, że Blake rytował treść całej strony na płycie miedzianej w sposób dość skomplikowany, pismem naodwrót tak, że zostawał wypukły rysunek tekstu (sposób ten miał mu objawić po śmierci brat jego ukochany, Robert, zmarły na jego rękach). Tekst jest ozdobiony rysunkami, przytem każdy egzemplarz, czasem i poszczególne karty jednego i tego samego egzemplarza są napuszczane lekkiemi farbami, własnego wyrobu Blake'a, tak że każdy egzemplarz jest niejako osobnem indywiduum. Trudno sobie wyobrazić jeszcze dalej posuniętą pracę autora nad swojem dziełem. Wszystko to, co nie jest rękopisem (prócz „Katalogów“ i „Rewolucji“), doszło do nas w postaci „iluminowanego druku“.

„Pieśni Niewinności“ mówią o dzieciach, ale dziecko jest tylko symbolem stanu duszy. W możliwie prostej formie rytmicznej, niejako piosenek dla dzieci, poeta, wezwany „przez dziecko na chmurze“ *(Introduction)*, roztacza obraz radości, zachwytu, zaufania, współczucia, jednem słowem, uczuć, w jakich żyje dusza w stanie niewinności. Taką jest naturalnie dusza dziecka, ale może być i dusza dorosłego, o ile

na nią nie przyjdą gorzkie doświadczenia. Bóg nazywa siebie „barankiem“, bo jest „łagodny i cichy“ *(meek and mild)*. On stworzył dziecko i jagnię i nazwał je swojem imieniem *(The Lamb)*. Boskie uśmiechy są *infant smiles* (uśmiechem dziecka; *Cradle Song)*; kominiarczykowi śni się sen, że zamkniętego w czarnej trumnie anioł wyprowadza na jasne zielone równiny, skąd podnosi się na chmury i bawi się z wiatrem, a rano idzie do pracy wesoło, bo, „jeżeli wszyscy spełniają swój obowiązek, to nie potrzebują się bać bólu“ *(The Chimney Sweeper)*. Jeżeli człowiek cierpi, to i Bóg cierpi, jest zawsze przy nas *(On Another's Sorrow)*. Zabłąkanego w lesie w ciemności chłopca Bóg spotyka, jako jego ojciec w bieli, i prowadzi do domu *(The Little Boy Lost, The Little Boy Found)*, i tak samo zagubioną w pustyni dziewczynkę, Lykę, znajdują rodzice wśród lwów i tygrysów, łaszących się dokoła dziecka; z nią pozostają tam rodzice na zawsze, gdyż jest to obraz przyszłości, który poeta widzi „okiem proroczem“: „Ziemia ze snu powstanie, aby szukać swego łagodnego stworzyciela, a pustynia dzika stanie się ogrodem pięknym“ *(The Little Girl Lost* i *The Little Girl Found)*. Te ostatnie wiersze są na pierwszy rzut oka tak dziwaczne, że zmuszają do zastanowienia się nad swoim celem. Jakie wrażenie chce poeta wywołać w czytelniku? Dlaczego używa takiej formy kompozycyjnej?

Trzeba sobie zdać sprawę, że istnieją cztery typy formy wewnętrznej. Pierwszy z nich można nazwać, w braku lepszego określenia, typem przedstawienia rzeczywistego. Jest to (w zakresie sztuki słowa — literatury) taki sposób opowiadania, że treść zewnętrzna jest zarazem treścią wewnętrzną; artyście idzie

tylko i wyłącznie o zainteresowanie czytelnika, a więc należą tu: pamiętnik osobisty, komedja obyczajowa, powieść obyczajowa bez tendencji społecznej, liryk, wyrażający uczucie bezpośrednie (tren, elegja i t. d.). Drugi typ to, ogólnie mówiąc, alegorja; jest to ujęcie tematu w ten sposób, że każdemu szczegółowi treści zewnętrznej odpowiada pewien szczegół treści wewnętrznej, a więc jest to powieść autobiograficzna, powieść *a clef*, powieść polityczna, powieść społeczna z tezą, sztuka dramatyczna w typie ibsenowskim, czy też sztuki w typie Maeterlincka, alegoryzujące różne zawikłania życiowe. Symboliczne przedstawienie tematu — trzeci typ formy kompozycyjnej — ujmuje treść wewnętrzną w ten sposób, że treść zewnętrzna nie „koresponduje“ w każdym szczególe z ideą utworu; treść zewnętrzna jest tu jakgdyby opowiedziana sama dla siebie, interesuje samym przebiegiem swojej akcji, nie śledzimy w niej punktów stycznych z przebiegającą pod nią czy za nią ideą, ale posiada ona zdolność wprowadzenia nas na punkt widzenia, z którego mamy możność zobaczyć rzeczy, dziejące się poza światem zewnętrznym; akcja zewnętrzna staje się wtedy symbolem, kluczem, otwierającym jakieś wrota do innych światów, ale nie będącym wcale tych światów treścią. W zakresie literatury symbolizm możliwy jest zasadniczo tylko w dramacie i noweli, w epice nie może się pomieścić; taką symboliczną formę wewnętrzną posiadają wszystkie dramaty klasyczne i wielkie dramaty Shakespeare'a. Wreszcie jest czwarty typ, który nazwałbym mistycznym. Typ ten jest rzadki, jak rzadki jest wogóle typ mistyka w życiu codziennem. Wskutek jego rzadkości łatwo go pomieszać z typem alegorycznym lub symbolicznym, tem więcej, że z natury rzeczy forma

ta musi używać tak samo obrazów o treści, mającej jeszcze inne zadanie, niż plastyczne, rzeczywiste przedstawienie przedmiotu dzieła artystycznego. Ale kiedy alegorja da się wytłumaczyć jako przedstawienie pewnych społecznych, politycznych czy nawet ogólnych moralnych koncepcyj, jeżeli symbol jest mniej wprawdzie zrozumiały, niż alegorja, i dopuszcza możliwość kilku równocześnie dobrych rozwiązań, ale zawsze rozwiązań o określonej treści, to mistyczna forma wewnętrzna używa obrazu tylko dla wywołania mistycznego nastroju, w którym przedstawiony obraz nie zostanie wprawdzie nigdy zrozumiany, ale wprowadzi nas w poczucie pewnego stanu duszy. Stan duszy bowiem jest treścią mistycznego przeżycia, nie nastrój. Nie należy nigdy zapominać o różnicy między nastrojem przejściowym, będącym treścią często najpiękniejszej liryki, a stanem duszy, który może być właściwie tylko treścią mistycznego przedstawienia.

Zamieściłem tutaj tych kilka uwag, zaznaczając tylko kwestję formy wewnętrznej, aby zwrócić uwagę, jak należy czytać Blake'a. Jest to pisarz mistyczny i stąd obrazy treści wewnętrznej jego poematów mają przedstawiać tylko pewne stany duszy — i to duszy nie jednostkowej, ale ogólnej. „Bóg jest człowiekiem i człowiek jest Bogiem“ — głosi zaraz na początku swojej działalności Blake w *The Divine Image*; nie jest to żaden panteizm ani pankosmizm, ale przeniesienie się i wyłączne zamknięcie w świecie życia duszy, gdzie centralnym i jedynym może nawet problemem jest ustosunkowanie się do Boga. Ale mistyczne życie ma okresy, w których spotyka się ze światem zewnętrznym i zetknięcie to wywołuje uczucie bólu, niepokoju, wreszcie buntu przeciw życiu zewnętrznemu wskutek

kontrastu, jaki zachodzi między tem ostatniem a mistycznem życiem duszy. Stan spokoju i szczęścia, najlepiej ujęty w *Infant Joy* (Radość trzydniowego dziecka), przemija pod wpływem doświadczenia, i tak powstają *Songs of Experience*, wydane w 1794 r., ale pisane w ciągu lat kilku. (Część, niewydana przez Blake'a, zachowała się razem z pierwszemi szkicami późniejszych „Pieśni Doświadczenia" w t. zw. „The Manuscript Book", nabytym zupełnie przypadkowo przez poetę i malarza D. G. Rossetti'ego w r. 1847). Liryki te w przeważnej części stanowią „pendant" tematów „Pieśni Niewinności", ale treść ta ujęta jest od strony bólu życia. A więc mamy *Infant Sorrows*, przedstawiające grozę przychodzenia na świat, mamy w „Kominiarczyku" przekleństwo życia w ciemności, jako kary za marzenia o słońcu; „Boskiemu Obliczu" przeciwstawiony jest *The Human Abstract* (Ludzki oderwany byt) bez litości i miłości, utworzony przez sztuczną religję. *A Little Boy Lost*, w przeciwieństwie do treści poprzedniego wiersza o tymże tytule, nie znajduje opieki, ale za rzekome bluźnierstwo, że nie może kochać Boga więcej niż ludzi, zostaje przez kapłana spalony na stosie, a „Zagubiona dziewczynka", która z miłości oddała się kochanemu, jest wyrzucona z domu przez ojca na ulicę za hańbę. Do tych „pendant" należy jeszcze także i *The Tiger*, przeciwstawienie „Baranka" z tamtego zbioru; w utworze tym pojawiają się zasadnicze symboliczne emblematy blake'owskie: „kowadło, młot, łańcuch, ognisko kuźni". Jaka kuźnia wykuła tę „straszną symetrję" tygrysa, czy ta sama nieśmiertelna ręka i oko, które stworzyły jagnię? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy gdzie indziej, w „Małżeństwie Nieba i Piekła"; dowiemy się tam, że zło i dobro są

pozornemi przeciwieństwami, jak tygrys i jagnię. Obok tych „pendant“ są jeszcze króciutkie liryki, jak „Słonecznik“, wyrażający wieczystą tęsknotę za „krainą złotej pogody“ *(golden clime)*, t. j. tęsknoty istoty, tkwiącej w ziemi, do krainy ideałów, jak „Chora Róża“ z tajemnicą niszczącego bólu, jak „Mucha“, z którą poeta identyfikuje się w istocie życia, pojętej jako myśl — i *The Clod and the Pebble*, gdzie przeciwstawione są sobie egoizm (swobodny żwir) i altruizm (grudka, wdeptywana przez przechodniów w ziemię). Syntezą całego zbiorku jest *London*; wielkie miasto, które później Wordsworthowi okaże swoje oblicze bólu i drobnych radości, już tutaj jest nauczycielem Blake'a, mówiącym mu o bólu życia przez krzyki nierządnic, przez niedolę życia rodzinnego, przez mękę ciężkiej pracy zawodowej. Cały ten zbiór ma wykazać zło świata i wezwać do zniszczenia krępujących „Ziemię“ t. j. życie ludzkie więzów. Zapowiada to *Introduction* w formie dialogu między bardem-prorokiem a Ziemią, budzoną przez niego wobec świtu, świtu wolności rewolucyjnej.

Rewolucję przeżył Blake głęboko. W roku 1791 zaczął wychodzić u Johnsona jego poemat *The French Revolution*; miał to być poemat w 7 pieśniach, ale dochowała się tylko 1-sza pieśń i to w jedynym egzemplarzu korekty, znalezionym dopiero w końcu XIX wieku. Prawdopodobnie Blake nie napisał żadnej dalszej pieśni, choć *Advertisement* mówi o skończonej całości, — ale możliwe jest też, że Johnson cofnął się przed niebezpiecznem przedsięwzięciem; być może też, że dalszy rozwój rewolucji nie odpowiadał zasadniczym ideom, wyrażonym w poemacie i poemat nie przedstawiał żadnej aktualnej wartości dla Johnsona. W każdym razie pieśń pochodzi z przed roku 1791,

bo król Ludwik występuje w niej z rysami sympatycznemi. Przedstawia ta pierwsza pieśń o „Francuskiej Rewolucji“ narady wielkich magnatów Francji w pałacu królewskim, przed zburzeniem Bastylji. Królewskim złym duchem, który wskazuje na Bastylję, jako na coś niewzruszonego, i mówi, że król rozpuści armję tylko wtedy, kiedy Bastylja odejdzie z Paryża, jest książę Burgundji, „czerwony jak wina z jego gór; zapach wojny, jak z dojrzałej winnicy, unosił się z jego szat, a komnata stała się niebem pokrytem chmurami; rozciągnął nad Radą swe członki, odziane w płomienie karmazynu; jak dojrzała winnica rozciąga się (górą) nad snopami zboża, tak zuchwały książę zwieszał się nad Radą; wokoło niego tłum płaczący w jego płonących szatach, jasna chmura dusz dziecięcych, a słowa jego padały jak purpurowa jesień na snopy“. W takich wizyjnych obrazach, zawartych w 18-zgłoskowym swoistym białym wierszu, kreśli Blake naradę królewską, przerwaną zjawieniem się Lafayette'a i odejściem gwardji narodowej do Wersalu. Brak dalszych pieśni jest zaiste niepowetowaną stratą.

Rewolucja pobudziła Blake'a do walki i przez najbliższe lata powstają teraz jego polemiczne i wolnościowe poematy, a równocześnie z zamętu tej walki zaczyna się przed nim wyłaniać nowy świat mistyczny, który poeta próbuje ująć w pierwsze kosmogoniczne mity. Walkę prowadzi na trzy fronty. Jednym wrogiem jest deizm. Jako wodzów jego zwalcza Bacona, Newtona, Locke'a, Voltaire'a i Rousseau'a. Przeciwstawia się twierdzeniom o „religji naturalnej“ we wspomnianem już credo *(There Is No Natural Religion)*; tylko ten, który widzi nieskończoność we wszech rzeczach, widzi Boga; kto widzi tylko Ratio (rozum), widzi tylko siebie. „Wszyst-

kie religje są jednością, bo wszystkie płyną z poetyckiego genjuszu", który jest „prawdziwym człowiekiem", przyczem pojęcie „poetic genius" zostanie później zastąpione pojęciem „wyobraźni", stwarzającej świat. Kilkakrotnie jeszcze Blake będzie występował przeciw usiłowaniom wytłumaczenia religji przez rozum, najsilniej we wspaniałym ustępie „Miltona" (k. 42 w. 34 — k. 43 w. 28). Drugim zaczepianym nieprzyjacielem jest Swedenborg. Przeciw niemu wymierzone jest „Małżeństwo Nieba i Piekła" (z r. 1790), gdzie w „godnych zapamiętania fantazjach" wyśmiewa „godne zapamiętania opowiadania" Swedenborga o jego wizjach. Sam tytuł jest wskazówką tendencji, bo przypomina *De Caelo et Inferno* szwedzkiego mistyka. Ale Blake czyni ze „zła" i „dobra" małżeństwo; kiedy Swedenborg domaga się usunięcia zła na rzecz dobra, to Blake żąda połączenia tych dwóch pojęć moralnych. „Bez przeciwieństw niema postępu". „Dobro jest bierność, która jest posłuszna Rozumowi. Zło jest czynność, wytryskująca z Energji" — a zatem obie siły są potrzebne, bo zresztą są one pojęciami, utworzonemi przez „ludzi religijnych". Blake tak ujmuje samo jądro swojej nauki moralności: 1) człowiek nie ma ciała różnego od duszy, bo to, co się nazywa ciałem, jest częścią duszy, spostrzeganą przez pięć zmysłów, główne wpusty *(inlets)* duszy w tym wieku (historycznym); 2) energja jest jedynem życiem i pochodzi z ciała; a rozum jest granicą czyli zewnętrznym obwodem energji; 3) energja jest wieczną radością". Te zdania każe Blake wygłosić Szatanowi, który jest prawdziwym bogiem. Wobec zmieniającej się do gruntu formy układu społecznego Blake chce przewartościować zupełnie wartości układu moralnego.

Trzeci front walki to właśnie walka z ustalonym kodeksem moralnym, który oblókł się w kult stały, koncentrujący się koło postaci osobowego Boga. I Blake dla zaznaczenia kompletnego braku wartości tego kultu, odwraca gwałtownie nasze ustalone pojęcia o moralności i każe nam wszystko to, cośmy nazywali dziełem Boga, nazywać dziełem Szatana, naturalnie podkładając pod tę nazwę nasze dawne pojęcia zła. O tym paradoksie blake'owskim trzeba zawsze pamiętać, gdy pojawia się pojęcie Boga i Szatana, gdyż czasem są to pojęcia równoznaczne, czasem (we wcześniejszych) utworach są one sobie przeciwstawione, przyczem treść ich jest odwrotna w stosunku do pojęć naszej potocznej, katechizmowej dogmatyki. Ostatnim utworem, który ten paradoks bierze za swoją treść wewnętrzną, jest *The Everlasting Gospel*, dochowana urywkowo w manuskrypcie Rossetti'ego, pochodząca jakoby z r. 1810. Nauce o Bogu z potocznej moralności chrześcijańskiej, Bogu, karzącemu za zło, które nie jest złem według praw natury ludzkiej duchowej (bo fizycznej natury niema właściwie, według twierdzenia Blake'a), i Bogu, nagradzającemu za zachowywanie sztucznych wtórnych przepisów moralności, Bogu zatem, który jest, według Blake'a, szatanem, przeciwstawia poeta swoją „Wieczystą Ewangelję" o Jezusie, — Bogu bezwzględnego przebaczenia i miłości. I tak samo w króciutkim utworze „Widmo Abla" (1823), będącym ostatnią dochowaną rzeczą Blake'a, a zarazem odpowiedzią na „Kaina" Byrona, Szatan jest sprawcą przekleństwa Kaina, sprawcą uczucia zemsty, przemawiającej przez usta widma Abla, podczas kiedy Jehowa jest prawdziwym blake'owskim Bogiem przebaczenia. Tutaj w „Małżeństwie Nieba i Piekła" Szatan t. j.

Energja jest heroldem Blake'a; z jego ust pochodzą „przysłowia Piekła“, aforyzmy, głoszące chwałę energji, nędzę obłudy i spokojnego poddania się autorytetowi. Jednym z największych zarzutów, jakie Blake stawiał uznanej moralności, był jej stosunek do miłości płciowej. Blake uważał wszelkie przeszkody w swobodzie miłości za największą zbrodnię i w szeregu liryków, tak w „Pieśniach Doświadczenia“, jak w zachowanych manuskryptach, jak wreszcie w poemacie *Visions of the Daughters of Albion*, wydanym w r. 1793, zwalczał tendencję do ukrócenia tej swobody, do piętnowania oddania się w miłości jako czynu hańby. Poemat ma naturalnie więcej znaczeń niż wspomniane; przedstawia też problem indywidualności duszy w postaci Oothoon i mękę pragnienia bez mocy wcielenia się w czyn w postaci Theotormona. Poza czystem doktrynerstwem i poza refleksem stosunków obyczajowych ówczesnych, naruszonych w ustalonej moralności przez napięcie nerwowe wypadków rewolucyjnych, są jeszcze dwa momenty w kampanji Blake'a o wolną miłość. Jednym z nich jest artystyczne zamiłowanie rysownika do linji, które każe mu wołać, że „nagość kobiety jest dziełem Boga“ i ogłaszać, że „sztuka nie może istnieć bez odsłonięcia nagiej piękności“, zamiłowanie, które w swojej czystości uwielbienia nie widzi złych skutków społecznych wobec różnicy usposobień ludzkich i odmiennego, niż u poety (artysty), reagowania na pobudki zmysłowe. Ale ważniejszym jeszcze momentem jest problem płci. W rękopisie, zwanym „The Pickering Manuscript“, zawierającym utwory prawdopodobnie z lat 1801—3, znajduje się wiersz *The Mental Traveller*, w którym walka płci przedstawiona jest w sposób aż bolesny swojem okrut-

nem ujęciem w postaci męczarni, które naprzemian sobie zadają mężczyzna i kobieta, rozdzieleni (w poemaciku) zawsze bardzo wielką różnicą wieku, symbolizującą przewagę jednej płci nad drugą w związku małżeńskim. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że istotną treścią tego „mitu płciowego“ jest walka Imaginacji z Rozumem. Wogóle płciowość uważa Blake za największe nieszczęście człowieka, *the sexual garments* (płciowe szaty) są wyrazem największego upośledzenia człowieka, jako „ducha“, także i dlatego, że służą właśnie do pognębienia go przez sztuczne przymusy moralne. W wolności spełnienia się miłości widział Blake — teoretycznie — jedyny sposób rozwiązania tego złowrogiego problemu. Stosunek Blake'a do tej kwestji nadawałby się do bliższego zbadania; narazie nie jest bliżej nigdzie poruszany.

„Wizje córek Albionu“ stanowią jedną z t. zw. ksiąg proroczych, w który to sposób kompozycji zawrze się teraz cała twórczość Blake'a. Są to poematy dłuższe i krótsze, pisane albo krótkim wierszem 3-akcentowym (tych jest mniej) lub też długim wierszem o zasadniczych 6 akcentach, przypominających mocno rytmiczną prozę Osjana, powiązane ze sobą temi samemi postaciami i często temi samemi zdarzeniami, powtarzającemi się w ogólnych zarysach. Powtarzanie się postaci wywołuje poważne trudności przy czytaniu owych ksiąg proroczych, różne bowiem znaczenie mają one w różnych poematach, mimo, że noszą te same nazwiska i tę samą zachowują wzajemną genealogję. Wynikło to ze zmiany duchowej, jaka zachodziła w Blake'u — wraz z nią zmieniał się stworzony przez niego świat.

Pierwszą grupę stanowią t. zw. *Lambeth Books*, gdyż w czasie ich pisania Blake mieszkał na Poland

Street w dzielnicy, mieszczącej w sobie pałac arcybiskupi, Lambeth. Są to obok wspomnianych „Wizyj córek Albjonu“: *A Song of Liberty*, pochodzący może jeszcze z przed r. 1791, *America* (1793), *Europe*, *The Book of Urizen* (1794), *The Book of Los*, *The Book of Ahania*, *The Song of Los*, wszystkie z r. 1795. Pewnem przygotowaniem do tego typu kompozycyjnego są wydane w r. 1789: *The Book of Thel*, będące prześliczną rozmową dziewczęcia Thel z konwalją, grudką ziemi i chmurą, pouczającemi ją, że treścią życia jest ofiara,— i zachowany w manuskrypcie *Tiriel*, który jest jakgdyby pierwszym szkicem późniejszego Boga Świata, Urizena, w chwili, gdy zostaje pozbawiony swej władzy. Jest to pierwsze mistyczne ujęcie przewartościowania wartości, spowodowane rewolucją. „Księgi prorocze“ z Lambeth rozpadają się na dwa typy: „Ameryka“ i „Europa“ mają raczej polityczny charakter, związane są niejako bezpośrednio z daną chwilą — „Ameryka“ jest hymnem na cześć ruchu powstańczego kolonij, który był do pewnego stopnia „przedświtem“ rewolucji, wprowadza bardzo ciekawie postaci historyczne jak Washingtona, Paine'a i jenerałów amerykańskich, jako istoty wizyjne narówni z „aniołami Albjonu“ i postaciami mitycznej kosmologji Blake'a; „Europa“ ma prześliczny wstęp, jak to poeta łapał „duszka“ i kazał mu nauczyć go (poetę) pieśni, czego rezultatem było właśnie to „proroctwo“, i chce przedstawić pierwsze chwile przenikania prądów rewolucyjnych w Anglji i ich rozszerzanie się poprzez warstwy społeczne. Rewolucji wcieleniem jest Orc, syn Losa i Enitharmon. Historję jego, jako też historję głównych sił twórczych świata, jednem słowem, kosmogonję świata, jako życia duszy, przedstawiają właśnie inne „księgi prorocze“

z Lambeth, wyżej wymienione, przyczem pieśń Losa, składająca się z ustępów *Africa* i *Asia* jest przeniesieniem tej kosmogonji na konkretny wypadek życia: życia w epoce rewolucyjnej. W księgach tych pojawia się postać Urizena, Boga Rozumu, boga moralności religijnych kultów, który przez chęć wyodrębnienia się od „Wieczystej Rodziny“ spowodował rozszczepienie się wszechświata. Dalej pojawia się Los, który jest Czasem, a którego emanacją jest Enitharmon — Przestrzeń. Urizen tworzy swój świat; świat ten jest jednak wkońcu śmiercią. Los powstaje jako nieprzyjaciel i na ogniskach swej kuźni wykuwa krąg ognisty, do którego przykuwa Urizena. „Księga Ahanji“ jest prześliczną opowieścią o powstaniu grzechu. Ahanja — Grzech jest emanacją Urizena, którą Urizen, zakochawszy się w niej, ukrywa w chmurze; Fuzon, syn jego, sprawca tej emanacji (przez swój bunt i ranę, zadaną Urizenowi), kona przybity na wierzchołku drzewa tajemnicy, które rośnie coraz wyżej i zakrywa swym cieniem cały świat. Jest to stopienie nauki Chrystusowej z mitem prometejskim, i mimo niezupełnej jasności jest ta „Księga Ahanji“ znakomitym obrazem stanu umysłów w ostatnim dziesiątku lat XVIII wieku.

Drugą grupę „ksiąg proroczych“ stanowią trzy poematy, które, w przeciwieństwie do poprzednich, krótkich, kilkusetwierszowych, są długie, obejmują po kilka ksiąg. Są to: zachowany rękopiśmiennie, z mnóstwem poprawek i całemi nowemi fragmentami, poemat w 9 księgach (około 7.000 wierszy) *The Four Zoas* (pisany od r. 1797) i dwa poematy z czasu pobytu w Felpham, majątku Hayleya, dawnego przyjaciela Cowpera, słabego poety, pierwszego jednak tłumacza ustępu

„Boskiej Komedji“ tercyną, który Blake'a w chwili zupełnego braku zajęcia i środków do życia z całą serdecznością przygarnął. Tytuły tych dwóch dzieł są: *Milton* w 2 księgach i *Jerusalem* w 4 księgach. Poematy te nie były może w całości napisane w tym czasie, w każdym razie są tam zaczęte i świadczą o pewnem ustalaniu się mistycznego poglądu na świat Blake'a. Śladem zaś przemian, zachodzących w jego duszy, są poprawki w *Vali*, jak brzmiał pierwotny tytuł „Czterech Zoas“. Jako forma typograficzna wykończony został „Milton“ w 1809, „Jeruzalem“ w 1820 r.

Nie wchodząc w bliższe szczegóły, które nie mogą się pomieścić w ramach obecnego szkicu, chcę pokrótce podać zasadniczy mistyczny „wykład człowieka“ i „historję człowieka“, jak ją podaje najlepsza, zdaje się, monografja o Blake'u przez Indusa Maung Ba-Hana (Birma). Cyfrą mistyczną Blake'a jest cyfra: cztery. Wszystko obraca się w tej cyfrze i kompletna budowa systemu dokonywa się z osiągnięciem tej cyfry (*Jerusalem*, ks. IV, 97—98). Tak też i w człowieku każdym są cztery „Żywoty w Wieczności“, cztery *mighty ones*, to znaczy siły zasadnicze, owe „Zoas“. Urthona, zwany także Los, to obecnie „proroczy duch“ w człowieku, t. j. *human sublime*, siła wrodzona, nieskończona, posiadająca moc niszczenia, a niezniszczalna, stąd ludzie zwą ją także „Czasem“. Urizen jest „rozumem“ i „księciem światła“, który z zewnętrznego doświadczenia buduje sobie fałszywą wiedzę, fałszywą władzę, moralność i religję, również fałszywe. Trzeci to Luvah „książę miłości“, syn człowieczy i syn Boży zarazem, „prawdziwa ludzkość“ *(humanity)*; naturalnie jest to mistyczne ujęcie postaci Chrystusa, przyczem „czerwone jego szaty krwi“. są jego ludzkością. Wreszcie

Tharmas jest to „piękno“, pierwiastek plastyczny w ludzkiej duszy, „litość“ — piękno intelektualne, które znajduje swoje odbicie w świecie obowiązku i trosce serdecznej o drugich. Cztery te siły znajdują się w opozycji względem siebie. Urizenowi (rozumowi) przeciwstawia się Luvah (miłość — pragnienie, energja), Tharmasowi (litości) Urthona-Los (siła, czasem ujęta jako „wściekłość“). W tym ostatnim wypadku widać, jak przekształca się idea rewolucyjna (wściekłość) w ideę ogólną (siła). Walczą one ze sobą, dążąc wszystkie razem do pierwotnej zgody, która została zamącona chęcią „zindywidualizowania się“ Urizena. Każda Zoa jest dwupłciowa; męska jej część nazywa się *Spectre* (widmo), żeńska zaś jest „emanacją“. Enitharmon (przestrzeń) jest emanacją Losa (czasu), — Ahanja, jak widzieliśmy, Urizena, Vala jest emanacją Luvah, Enion Tharmasa. *Spectre* sam bez emanacji jest żądzą, jest zniekształcony i brutalny; natomiast emanacja kusi go i ucieka w chwili, gdy mają się połączyć; jest to gra płci, przeniesiona na tło walki uczucia z rozumem, a raczej tych pierwiastków, które mogą się w te dwa najogólniejsze pojęcia zmieścić. Ten „człowiek powszechny“, składający się wewnętrznie z owych czterech „Zoa“, jest tak samo poczwórny w swoim bycie, który płynie z połączenia się w nim owych „Zoa“. Człowiek ten nosi imię „Albjon“, i wszystkie trzy poematy są historją duchową owego „Albjona“. Przez nadanie człowiekowi, jako całości, legendarnej nazwy swego kraju, Blake zaznacza, że życie indywiduum, życie społeczeństwa, życie ludzkości są jednorodne; przytem jednak nie traci Blake z oczu mnóstwa odrębnych indywidualności i we wszystkich wypadkach wprowadza dla swoich postaci mitycznych tłumy „có-

rek“ i „synów“, tłumy bezimienne, niezindywidualizowane, które jednak zapełnić mają wszechświat. Jest to typowa forma wyrazu mistycznego w przeciwieństwie do wyrazu alegorycznego czy symbolicznego. Nadanie imienia Albjona przeradzającemu się duchowi ludzkiemu, jest również skutkiem przejść, związanych z rewolucją francuską; fakt duchowego przeradzania się kraju ojczystego pod wpływem haseł rewolucyjnych podnosi Blake do godności zjawiska ogólno-ludzkiego, wiecznego, jedynego i powszechnego. Wracając jednak do przedstawienia poczwórności w człowieku, możemy to sobie schematycznie tak przedstawić: Istotą człowieka jest „Wyobraźnia“ *(Imagination)*, jest to „prawdziwa ludzkość“ i „Boska wizyjność“. „Wyobraźnia“ wydziela z siebie „Emanację“; jest to niejako światło duchowe, płynące ze źródła światła, którem jest „Wyobraźnia“; ta Emanacja to stan również, bo — przypominam — w mistycznym światopoglądzie mamy do czynienia tylko ze stanami, i stan ten nazywa się „Jeruzalem“; z chwilą gdy przyjmiemy w siebie ten stan, nastąpi przejście do „Imaginacji“, włączenie się w powszechność. Człowiek bowiem oddzielony jest od Emanacji swojej przez *Spectre* (Widmo), ciemną „siłę rozumowania“, jednem słowem przez Rozum, którego przedstawicielami, zwalczanymi przez Blake'a, są Bacon, Newton, Locke i deiści, a także sceptyk Voltaire. „Spectre“ i „Emanation“ są z pochodzenia oboje emanacjami owej poprzedniej zasadniczej „Emanacji“, ale rozdzielają się i sprowadzają przez to katastrofę śmierci, a raczej katastrofę braku prawdziwego życia. „Spectre“, element męski emanacji otacza wkoło „Emanację“ (element kobiecy, zachowujący swoją nazwę) i cień, a raczej półcień, jaki powstaje przez to naokoło Widma,

jest ciałem, wszechświatem materjalnym, stanem, zwanym „Vala“ (która jest „matką ciała śmierci“), stworzonym zatem przy pomocy Rozumu. Vala jest podwójną kobietą: stanowią ją Tirzah t. j. religja naturalna i Rahab czyli „moralna Cnota“, oparta na religji naturalnej. Przeciwko tym postaciom, mistycznie przedstawiającym najpotężniejszy kierunek umysłowy XVIII wieku, deizm, i wypływający z niego utylitaryzm religijny (jaki np. znajdujemy u Williama Paleya) Blake walczy namiętnie, nie szczędząc im najgorszych nazwisk, zaczerpniętych z życia płciowego. Tym czterem stanom duszy odpowiadają cztery „krainy“ mistyczne. Stan Sztuki (Golgonooza) otwiera drogę do najwyższych stanów: Beulah t. j. krainy miłości i Edenu, t. j. uduchowionej *humanity*. Poprzez sztukę bowiem tylko przejawia się wyobraźnia“, istota naszego życia duchowego. „Kto nie jest artystą, nie jest chrześcijaninem“, brzmi jeden z napisów na wielkim sztychu grupy Laokoona, wykonanym przez Blake'a.

Negatywny obraz życia, z przedstawieniem ideału, do którego trzeba dążyć, zawarł Blake w „Czterech Zoas“; pozytywny rezultat osiągnięcia stanu „Edenu“ jest osią poematu „Jeruzalem“, powtarzającego zresztą i uzupełniającego szeregiem szczegółów obraz poprzedni. Osiąga się ten stan przez *self-annihilation* (samozniszczenie). Treścią mityczną jest przedstawienie rozpaczy Jeruzalem, emanacji Albjonu, mającego umrzeć wskutek zupełnego oddzielenia się od niej, ale wreszcie przy pomocy Jezusa *(Universal Humanity*, podobnego do Losa) Jeruzalem, niezniszczona przez Urizena, wstępuje w Albjona. Albjon budzi się, i następuje dzień Sądu Ostatecznego, w którym nawet Urizen traci swój dotychczasowy czarny charakter wrogiej siły i po-

tężnym pługiem przeorywa ziemię na nowo. „Sąd ostateczny“ jest to moment, w którym, po zniszczeniu samego siebie (t. j. swego egoizmu) w postaci przebaczenia grzechów, następuje *self-realization* t. j. zlanie się z wszechludzkością w wieczności. Na pytanie Albjona, czy „człowiek nie może istnieć bez tajemniczego ofiarowania samego siebie za drugiego? czy to jest przyjaźń i braterstwo?“, Jezus odpowiada w ten sposób: „Czy kochałbyś kogoś, który nigdy nie umarł za ciebie, albo chciałbyś umrzeć za kogoś, któryby nigdy za ciebie nie umarł?“. — „A jeżeliby Bóg nie umarł za człowieka i nie dawał siebie samego wiecznie za człowieka, człowiek nie mógłby istnieć, bo człowiek jest miłością i Bóg jest miłością; każdy dobry czyn (kindness) względem drugiego jest małą śmiercią w obliczu Bożem, a człowiek nie może istnieć, jak tylko przez braterstwo“. Ten sąd ostateczny dokonywa się ciągle w duszy każdego człowieka, który przełamuje swój materjalistyczny egoizm, dokonywa się jednak także i w narodach — i „Jeruzalem“ jest związana z polityczną chwilą współczesną. Albjon jest także duszą Anglji; Anglików wywodzi Blake od Izraelitów i uważa ich za spadkobierców idei religijnej „przebaczenia grzechów“, w przeciwieństwie do religji druidycznej, poświęcającej ludzi na ofiarę. Anglja musi się stać narzędziem odkupienia ludzkości — przez ekspansję swego ducha; przez wizję Albjonu, a więc w chwili gdy Albjon osiągnął czwarty stan, przemawia „Universal Father“. W zakończeniu twórczości Blake'a pojawia się pojęcie „braterstwa“, owo idealistyczne hasło rewolucji francuskiej, nad którego realizacją dręczy się ludzkość beznadziejnie. Blake rozwiązał je w płaszczyźnie życia mistycznego. Misję zbudowania „No-

wego Jeruzalem" na świecie powierza Blake swej ojczyźnie, Anglji.

Najsilniej z chwilą współczesną związany jest *Milton*, najbardziej skoncentrowany, zawierający najpiękniejsze ustępy utwór Blake'a. Stanowi pośrednie ogniwo między „Valą" a „Jeruzalem", przedstawiając historję duszy indywidualnej, która szuka swego odrodzenia. Tą duszą jest Milton. Zarazem jednak jest on duszą narodu angielskiego, duszą jego pojęć religijnych. Blake uważał się za wcielenie Miltona w nowej odrodzonej formie. Wziął Miltona za temat swego poematu z dwóch względów: raz dla jego wielkiego wpływu na życie duchowe Anglji (100 wydań w ciągu XVIII w., o czem zresztą dokładnie Blake nie wiedział), powtóre z powodu przekonania, że nauka jego jest fałszywa w słowach, choć prawdziwa w wewnętrznej treści, w tej sympatji, z jaką Milton odnosi się do Szatana. Drugim momentem, wiążącym poemat z chwilą współczesną, jest „Tłoczenie wina" w winnicach Losa, które na ziemi zowie się wojną. Obraz to imponujący swem pięknem. To wojna odradzająca w imię haseł rewolucyjnych. „Wielkie Żniwo Narodów" się zbliża, spełniają się ideały rewolucji, potrzeba się na nie przygotować. W tem żniwie zostaną odrzuceni precz i rzuceni w ogień „Wybrani", zwolennicy Szatana (w znaczeniu blake'owskiem), wyznawcy kultów religijnych; drudzy: Odkupieni t. j. ci, którzy wątpią i żyją w trwodze i są dręczeni przez wybranych, i trzecia warstwa: „Potępieni" (naturalnie w oczach „Wybrańców") dostąpią Sądu Ostatecznego. Milton ma się przerodzić — symbolizuje to przemianę ducha religijnego w Anglji, dlatego odbywa drogę na ziemię, wezwany przez Barda. Z poezji rodzi się wszelka wiara — to, jak

wiemy, kamień węgielny poglądu na świat Blake'a. Doświadczenia Miltona w powtórnem życiu doprowadzają go do zrozumienia istoty życia duchowego (karta poematu 42 i 43) tak, jak to przedstawia późniejsza „Jeruzalem“ (*self-annihilation* po pokonaniu *Reasoning Power* przy pomocy Sztuki natchnionej).

Blake umarł spokojnie wśród wizji w r. 1827.

Ujmijmy Blake'a w jedno zdanie, a zobaczymy, że jest on kwintesencją rewolucji i romantyzmu. Jak rewolucja, buntuje się on przeciw „moralnemu uciskowi“ kultu i układu społecznego, — jak romantyzm przeciwko rozumowi i religji naturalnej. Razem z Coleridge'm widzi świat realny tylko w świecie wyobraźni, razem z Wordsworthem podnosi stan dzieciństwa do wartości zasadniczej w życiu duszy. Razem z Shelleyem uważa miłość za najwyższy stopień w życiu ziemskiem, za siłę odradzającą i żąda takiej samej, jak i on wolności dla niej; razem z Keatsem, z którym łączyło go najbliżej pochodzenie z takichże samych warstw społecznych i krew celtycka, środkiem do osiągnięcia szczytu życia duchowego czyni wyraz Piękna, Sztukę. Jak rewolucja — stawia on na naczelnem miejscu hasło braterstwa, poprzez które dochodzi się do wolności i równości, przeniesionej jednak w świat pozaziemski i mającej pewien charakter panteistycznego zlania się z wszechświatem, jak u Shelleya (zakończenie „Jeruzalem“). Jak romantyzm angielski — przeznacza Blake narodowi swojemu wielką misję odkupienia ludzkości, za której to idei wyrzeczenie się czyni gorzkie wyrzuty swej ojczyźnie Byron w najdojrzalszem swem dziele „Don Juanie“. Twórczość Blake'a, jako całość, jest wielkim mitem rewolucji i romantyzmu angielskiego.

Bibljografja

Bibljografja do Blake'a nastręcza poważne trudności wobec wyczerpania zasadniczych dzieł, jak monografji Bergera, lub Kastnera dzieła o mistycyzmie w poezji. Poza dziełami, traktującemi całość epoki, posługiwałem się wspaniałem wydaniem: „The Prophetic Writings of W. Blake" ed. by W. D. J. SLOSS i J. WALLIS, 1926, w dwóch tomach, zaopatrzonych wstępem i świetnym indeksem z komentarzem — nadto wstępem do wydania oksfordzkiego przez J. SAMSONA, 1914, i wstępem do wydania w „The Muses Library" przez poetę W. B. YEATSA. W. B. YEATS pomieścił nadto dwa szkice: W. B. and the Imagination i W. B. and his Illustrations to the „Divine Comedy" w zbiorze swych szkiców (*Essays*, 1924).

G. K. CHESTERTON: Wil. Blake. (Głównie jako o malarzu).

BURDETT O.: Wiliam Blake (English Men of Letters). 1926. Rzecz traktuje Blake'a jako poniekąd „ciekawostkę" literacką, kładzie główny nacisk na malarstwo Blake'a, jako istotny wyraz jego myśli twórczej.

PLOWMAN MAX: An Introduction to the Study of Blake. 1927. Autor zajmuje stanowisko zdecydowanego entuzjasty wobec Blake'a i wierzy, że uda się odnaleźć pełne rozwiązanie jego mistycznych zagadek. Komentarz do wcześniejszych ksiąg proroczych, zawarty w tem dziełku, jest zupełnie dobry i podaje przykład metody, którą można stosować z powodzeniem przy czytaniu Blake'a.

Doskonałym przewodnikiem po Blake'u są dwie rzeczy Indusa (z Birmy) MAUNG BA-HANA: William Blake, and his mysticism (teza w Bordeaux, 1924) i „The Evolution of Blakean Philosophy" (dysertacja doktorska we Fryburgu w Bryzgowji), 1926.

ROZDZIAŁ V

Mniejsi poeci z pierwszego okresu romantycznego

Jest kilku poetów, którzy wprawdzie tworzyli jeszcze w drugim okresie romantycznym równocześnie z Byronem, Shellęyem i Keatsem i umarli w kilkanaście lat po granicznej dacie omawianego okresu (1831), których najlepsza część działalności przypada jednak na czas przed rokiem 1815; dlatego ze względów czysto mnemotechnicznych oddzielam tę grupę od reszty pomniejszych autorów i traktuję ich twórczość w osobnym rozdziale.

Robert Southey (1774—1843), szwagier Coleridge'a, tak gorąco przez niego wspomniany w trzecim rozdziale „Biografji literackiej“, zaliczany bywa do t. zw. „lakistów“, ale łączą go właściwie z nimi tylko stosunki rodzinne i przyjacielskie i miejsce zamieszkania od r. 1803 w Keswick (Greta Hall); mniej zaś widoczne jest pokrewieństwo z wielbicielami natury, której oddał cześć jedynie w ustępach dużego szkicu o społecznych i religijnych problemach swego czasu: „Sir Thomas More or Colloquies on the progress and prospects of society“ (1828). Jeżeli wziąć pod uwagę całość jego pracy, obejmującą 100 przeciętnych tomów, to właściwie należy uważać go za prozaika; był z zamiłowania bowiem historykiem, z pod jego pióra wyszedł szereg monografij historycznych krajów (Portugalja,

Brazylja), wojen i postaci (Nelson, Wesley, Bunyan), także instytucyj (Historja Zakonów); jego prozaiczne pisma zawierają też mnóstwo dłuższych recenzyj, pomieszczanych po wielkich kwartalnikach współczesnych. Southey wydawał też sam rodzaj perjodyków: „Omniana“ w latach 1812—15 i „The Doctor“ 1834—40. Jako poeta przestał pisać już około r. 1814 i tylko godność poety-laureata, nadana mu w r. 1813, zmuszała go do zabierania głosu z okazji wypadków w dynastji; ale ta część twórczości przysporzyła mu raczej smutną sławę. Utwór żałobny na śmierć króla Jerzego III, wydany w r. 1821 p. t. „Wizja Sądu Ostatecznego“, tylko dlatego nie wyszedł z pamięci literatury, że stał się źródłem świetnej satyry Byrona pod tym samym tytułem, gdzie Byron rozprawiał się z „renegatem“, jakim według jego mniemania był Southey.

Tymczasem, jeżeli brać pod uwagę przekonania polityczne poety, to Southey przeszedł ten sam proces duchowy w stosunku do rewolucji, co całe jego pokolenie, a tylko konieczność zajęcia, w pismach krytycznych i historycznych, stanowiska politycznego, odpowiadającego jego zmienionym poglądom, podkreśliła silniej dokonanie się tego procesu, niż np. w dziełach Wordswortha lub Coleridge'a. Southey, syn kupca z Bristolu, w czasach uniwersyteckich w Cambridge jest, pod wpływem lektury Rousseau'a, twórcą pomysłu pantisokratyzmu i jeszcze przed współpracą z Coleridge'm i Lovellem (również późniejszym szwagrem, którego wczesna śmierć obarczyła go opieką nad siostrzeńcami) nad sztuką o „Upadku Robespierre'a“ pisze dramat rewolucyjny o „Wat Tylerze“, przywódcy powstania z r. 1381, powstania chłopskiego o podłożu demokratycznem, gdzie główną postacią jest Jan Ball,

„szalony ksiądz z Kent“. Ten to dramat o nadzwyczaj symplistycznem ujęciu stosunku klas z cieniami u góry a jasnością u dołu, drukowany bez pozwolenia autora przez nakładcę rewolucyjnych druków, Johnsona, w r. 1817, wywołał niesłuszny okrzyk oburzenia na „renegata“, gdyż Southey poematu tego nie drukował w młodości i publicznie zatem nigdy tak ostro nie występował, aby nie móc potem wygłaszać z czystem sumieniem poglądów legitymistycznych. Z tego samego młodzieńczego okresu pochodzą *Botany Bay Eclogues*, pisane pod wpływem „Perskich Sielanek“ Collinsa, z wyraźnem współczuciem dla nędzy zesłańców w Australji. Ale już wydana w r. 1795 *Joan of Arc* świadczy o przełomie w duszy poety; jakkolwiek sam wybór postaci bohaterki narodowej francuskiej jest świadectwem niechętnego stanowiska wobec wojny Anglji z Francją (a dodajmy, że Anglicy, z wyjątkiem Talbota, są przedstawieni bardzo ujemnie), przecież dla rewolucji ma już Southey słowa zarzutu: pokrzywdzony nie powinien szukać sam sprawiedliwości, a największym czynem „patrjoty“ jest w chwili niepokoju i zamieszek odzywać się słowem miłości. Ostatnie słowa poematu zbliżają się do idei zasadniczej czasu: „Tak swą Ojczyznę dziewica zbawiła. I niechaj zawsze ten Wszech-Sprawiedliwy takim sukcesem broń wolności wieńczy“. W krótkiej przemowie wyraża się nastrój chwili krytyką dotychczasowych epopej, których bohaterowie nie byli dość „ludzcy“ z wyjątkiem Odyseusza, przedstawionego jako „ojca i męża“. Charakterystyczne jest to stanowisko dla idealnego męża i ojca, jakim był później Southey, a drugim rysem charakterystycznym jest jego stosunek do miłości, jako do siły życiowej. Kiedy jego

szwagier, Coleridge, uważał miłość za jedyną istotną siłę, regulującą życie, Southey wyposaża Joannę w najszlachetniejszy, według niego, odcień psychiczny: „pamięć uczucia“, pokonanego wobec wewnętrznego nakazu obowiązku. Życie też obu poetów poszło stosownie do tych pojęć odmiennemi torami. Trzecim wreszcie momentem, który zaznaczył się bardzo wyraźnie w „Joannie d'Arc“, jest brak wszelkiego mistycyzmu. Ten brak występuje w późniejszej twórczości Southeya tem silniej, że poeta obierał sobie tematy, związane z religjami różnych odłamów rasy ludzkiej, planując niejako historję religji w szeregu epicznych utworów.

Pierwszym z nich jest *Madoc.* Historja legendarnego królewicza walijskiego, który miał w XII wieku odkryć Amerykę Południową i zanieść tam światło wiary, zajmowała umysł Southeya od czternastego roku życia i doczekała się wreszcie opracowania w r. 1801, choć wydano ją dopiero w r. 1805. Poemat nie przedstawia większej wartości. Skontrastowanie chrześcijaństwa z religją pogan wypadło słabo, przygody nie są zajmujące i jedynem wrażeniem, jakie pozostaje z lektury, jest natłok postaci o nie dających się niemal zapamiętać nazwiskach, nie posiadających jednak głębokiego brzmienia imion Miltona z „Raju Utraconego“, a czasem nawet robiących śmieszne wrażenie. Southey jednak uważał to za swoje największe dzieło — dziwna rzecz, że tak samo zapatrywali się i przyjaciele — i w przedmowie woła: „Przyjdźcie, słuchajcie powieści lat dawnych. Przyjdźcie, bo znacie mnie! jam jest, com śpiewał o Orleańskiej Dziewicy i jam jest, com śpiew utworzył dziki i wędrowny o niszczycielu Thalabie“.

Thalaba the Destroyer, napisany zaraz po „Madocu“, ukazał się już w r. 1801. Formę posiada niezwykłą;

są to zwrotki o różnej ilości wierszy (od 3—75), każdy wiersz ma budowę rytmiczną odmienną, niż sąsiedni, a razem dwa wiersze nie tworzą żadnego znanego regularnego wiersza rytmiki angielskiej. Jeżeli nie daje to harmonji oczekiwanej, to przynajmniej taka jest z tego, według Southeya, korzyść, że „nawet najgłupszy czytelnik nie może przemienić tego w dysharmonję“. Ten typ nierymowanego nieregularnego wiersza przejął Southey od niejakiego Dra Sayersa (z Norwich), który, jakkolwiek nieczytany dzisiaj, ma pewne zasługi w literaturze angielskiej przez wprowadzenie w szerokim zakresie mitologji skandynawskiej do poezji, stworzenie „lirycznego monologu“ (tak ważnego dla twórczości R. Browninga) i owego właśnie swobodnego nierymowanego wiersza. Z Sayersem spotkał się Southey w czasie swojej dłuższej wizyty w Norwich (1798), gdzie też zapoznał się z Williamem Taylorem, essayistą i badaczem znaczenia słów, który zachęcił go przez zapoznanie z sielankową literaturą niemiecką do napisania „Sielanek angielskich“, dość słabych poematów. Taylor — mówiąc mimochodem — był pionierem wpływu niemieckiego „Sturmu i Drangu“ w Anglji; z pod jego pióra wyszło pierwsze tłumaczenie „Lenory“ Bürgera, także i inne przekłady i krótki zarys literatury niemieckiej. W „Thalabie“ spotykamy się z religją mahometańską, której podania Southey stosunkowo nieźle wyzyskał, tworząc z historji Thalaby z rodu Hodeira wcale zajmującą opowieść. Thalaba jest mścicielem swego rodu, zniszczonego przez czarodziejów z Domdaniel, podmorskiej siedziby złych magików, jest zarazem pogromcą potężnego Domdaniela. Śpiew jest istotnie „wędrowny“, gdyż Thalaba błądzi po świecie rzeczywistym, zaczarowanym, nadnaturalnym, i do-

staje się wreszcie do raju, ale te wędrówki są niepowiązane logicznie i, co więcej, bohater sam odgrywa małą rolę, jeżeli go traktować jako człowieka, obdarzonego wolną wolą. Dwa tylko akty spełnia samowolnie: raz żeni się z Oneirą wbrew zakazowi sił wyższych, co powoduje śmierć oblubienicy i konieczność pokuty, drugi raz przebacza mordercy swego ojca, Okbie, co sprowadza ostatecznie jego zwycięstwo. Brak jednak pierwiastka dramatycznego wynagradza pierwiastek dekoracyjny; w skład tych dekoracyj wchodzą nietylko podane w kilku rysach krajobrazy, lecz także przedewszystkiem różne rekwizyty baśniowe (ptaki, zjawy i t. d.) i postaci boczne, od których roi się — zwyczajem Southeya — w poemacie, a które są tylko płasko rysowanemi sylwetkami. Southey zdawał sobie sprawę, że charakter jego kompozycji polega na ułożeniu obok siebie mnóstwa epizodów, związanych, tylko zupełnie zewnętrznie postacią samego bohatera (i to nie działającego), a nie losami wszystkich postaci występujących, że zatem fabuła jego poematu nie ma charakteru splecionej intrygi *(plot)* i z konieczności robił cnotę, utrzymując, że swemu arabskiemu opowiadaniu chciał nadać formę o charakterze arabeski, a więc rysunku, nie posiadającego zdecydowanej linji kompozycyjnej, odpowiadającego jakoby zatem „arabskiej“ treści. Jeżeli można poniekąd zgodzić się na to określenie co do „Thalaby“, to jednak trzeba stwierdzić, że podobny charakter mają inne jego poematy, choć nie obracają się około „arabskiego“ tematu.

Odnosi się to przedewszystkiem do dalszego poematu religijnego „Klątwy Kehamy“ (1810). Aby ułatwić czytelnikowi zorjentowanie się wśród zastępu bóstw induskich — bo tym razem przebywamy nad

Gangesem — Southey daje na początku nawet spis tych bóstw. Treścią poematu o budowie nieregularnych zwrotek, ale rymowanych (zupełnie swobodnie wewnątrz każdej zwrotki), jest dążenie potężnego czarownika Kehamy do zagarnięcia władzy Indry, boga żywiołów. Ale w przeddzień zwycięstwa ginie syn jego Avalan z ręki Ladurlada, ojca Kailyal, którą chciał Avalan znieważyć. Kehama rzuca na Ladurlada przekleństwo: stanie się on niezniszczalnym przez moc ludzką, ale nie będzie mógł nigdy zasnąć, zawsze będzie musiał cierpieć. Przekleństwo to obraca się przeciw samemu Kehamie — we wszystkich jego czynach, które mają go doprowadzić do zwycięstwa nad Indrą, przeszkadza mu niezniszczalny Ladurlad, stając przy boku jednego z dobrych duchów, Erenji, zakochanego w Kailyal. Kehama ponosi ostatecznie klęskę. Wypiwszy kielich nieśmiertelności, zamienia się w złotą nieśmiertelną figurę, podtrzymującą tron księcia piekieł. Trzej inni jego towarzysze, którzy już na niego czekali, są: pierwszy chciwiec, pierwszy zdobywca i pierwszy oszust w imię Boga. W obu wschodnich poematach zapał ku wierze i poczucie potęgi wiary wybijają się jako idea główna, silniej, niż w „Madocu“ i nawet w „Joannie d'Arc“.

„Przekleństwo Kehamy“ było pisane i planowane częściowo w Lizbonie w r. 1800—1, gdzie poeta spędził cały rok (tam też powstał „Thalaba“), po poprzedniem półrocznym pobycie tamże w r. 1796. Dobra znajomość języka hiszpańskiego i portugalskiego sprawiła, że Southey stał się heroldem hiszpańskiej literatury w Anglji; przełożył hiszpańskie romanse rycerskie: „Palmerina z Anglji“, „Amadisa z Walji“ i „Kronikę Cyda“; kilka ballad (między

niemi piękna „Królowa Orraca") ma źródło hiszpańskie. Ballady Southeya dzielą się na dwa typy: są to albo komiczne groteski, jak *The Pious Painter* lub *St. Romuald*, względnie humoreski bez groteskowego charakteru, jak *The Well of St. Keynes* lub sławna *The Battle of Blenheim*, w których Southey wyładowywał swój spokojny humor, wypełniający później kartki „Doktora" [1]), albo też są to utwory z tematami z zakresu czarnej magji *(The Old Woman of Berkeley)* i zupełnie surowej nadprzyrodzoności, pozbawionej prawie zupełnie mistycyzmu *(Lord William, The Inchcape Rock* i t. d.). Oba te typy znalazły naśladowców: R. Harris Barham (1788—1845) wydał później (1837—45) *The Ingoldsby Legends*, idąc torem groteskowej komicznej ballady, a hiszpańskie ballady Southeya znalazły o wiele lepszego następcę w postaci J. G. Lockharta, zięcia i biografa Waltera Scotta. Historja hiszpańska dostarczyła też tematu do najlepiej może zbudowanej powieści poetyckiej Southeya, „Roderyka, ostatniego z Gotów" (1814). Tłum postaci jest tu nie mniejszy niż w poprzednich utworach, ale sumienny historyk-poeta daje na początku spis osób historycznych, wymyślonych i nawet zmarłych przed rozpoczęciem akcji poematu, ale wspomnianych w poemacie. Akcja obfituje w doskonałe czasem epizody, naogół jednak nie dość zajmuje czytelnika. Charakterystyczne jest w tym poemacie całe repertorjum „romantycznych" scen: sytuacyj, szczegółów dekoracyjnych, podobnie nieco jak w powieściach poetyckich Scotta, które się już wtedy były ukazały, ale robią one wrażenie surowego

---

[1]) Jak przez ironję, poważny w życiu Southey, jest dziś znany przedewszystkiem jako autor tych właśnie wesołych ballad.

materjału w przeciwieństwie do poematów Scotta, przynoszącego z sobą atmosferę „rycerskiej przygody“, jakiegoś pełnego rycerskiego świata. Bo chociaż obydwaj przyjaciele, Scott i Southey, byli z charakteru podobni do siebie, kryształowo czyści w stosunku do swych obowiązków i przekonań, przecież dzieliła ich różnica temperamentu, który Scottowi kazał patrzeć od strony pięknego w swej szlachetności i rycerskości gestu, Southeyowi zaś od strony wartości społecznej każdego czynu. Najlepiej ta różnica uwydatniła się w stosunku tych dwóch poetów do Byrona: Scott był zawsze jego serdecznym przyjacielem i próbował nawet bronić „Kaina“, Southey jeszcze przed ukazaniem się „Kaina“, w przedmowie do „Wizji Sądu Ostatecznego“ wystąpił ostro przeciw satanicznej szkole poezji, płynącej z ducha pychy i zuchwałej bezbożności. Odpowiedź Byrona odebrała i tak już wyczerpanemu pracą literacką poecie ochotę do dalszej twórczości — oddał się odtąd (1823) wyłącznie prozie. Przez ostatnie lata mózg, zmęczony ogromem pracy, wymówił pracownikowi posłuszeństwo i Southey spędził ten okres życia w lekkiem obłąkaniu, chodząc godzinami po bibljotece, liczącej około 14.000 tomów, i pieszcząc się z książkami, aby w ten sposób, napół świadomie, fizycznie, przestawać z niemi, kiedy nie mógł już umysłem z nich korzystać. Wzruszający jest jego liryk, pisany tuż przed chorobą umysłową, z wyrazem serdecznego przywiązania do książek p. t. *The Scholar.*

Przyjacielem Southeya, choć o wprost odmiennych poglądach politycznych, był Walter Savage Landor, długowieczny poeta i prozaik (1775—1864), jedna z najciekawszych postaci swego czasu, wielki

bogacz, wielki fantasta, niepohamowany impetyk w stosunku do drugich, co przynosiło mu szereg przykrości i nawet konieczność ucieczki w późnym wieku (1858) do Włoch przed karą sądową, którego satyryczną sylwetkę z tym ostatnim właśnie rysem niepohamowania naszkicował Dickens w postaci p. Boythorne'a w „Bleak House“ (1852—3). Jakgdyby przez ironję ten romantyk w życiu, dla jednego pięknego szczegółu narażający całą swoją przyszłość, był w sztuce wielbicielem klasycyzmu i w miłości swej dla starożytnego piękna nietylko czerpał tematy z greckiego kulturalnego i duchowego życia, ale i pisał po łacinie; tak np. *Helenics* z r. 1847 są przeróbką wydanych w r. 1829 łacińskich utworów „Idylla Heroica“, których nie należy mieszać z ostatnią jego pracą: *Heroic Idylls* (1863), będącą zbiorem scen dramatycznych wierszem. Pierwszy jego zbiorek *Poems* (1795) zawiera utwory w obu językach, a i treść jest znamienna dla twórczości poety, która miała się stać przedmiotem wielkiej ody gorącego wielbiciela wolności, A. Ch. Swinburne'a (1865); znajdujemy tu np. „Odę do Washingtona“, jako wyraz jego wolnościowych przekonań, historję o Pyramie i Tisbe, jako pierwszą z greckich sielanek, „Narodziny Poezji“ i „Apologję Satyry“, które są dowodem zainteresowania się zagadnieniami kulturalnemi (choć apologja satyry ma niezawodnie charakter osobisty), mającemi później dostarczyć materjału do najważniejszego dzieła S. Landora: *Imaginary Conversations*, wydanych kolejno w latach 1824—9 i potem rozszerzanych, o czem powiem szerzej w rozdziale XI. W obecnym czasie Landor wydał w r. 1796 długi poemat *Gebir*. Ta tragicznie zakończona opowieść o historji miłosnej księ-

cia afrykańskiego Gebira, łączy się z legendą o cieśninie gibraltarskiej; ma treść dość skomplikowaną, a jako kompozycja jest niezręczny. Do elementu wschodniej baśni, tak popularnej w Anglji ówczesnej, dzięki przedewszystkiem *Vathekowi* Beckforda i pracom Will. Jones'a, doczepia Landor szczegóły z mitologji greckiej, posługując się także „Eneidą", jako wzorem dla poszczególnych epizodów. „Romantyzm" widnieje w pięknych szczegółach ornamentacyjnych (jakim jest np. sławny ustęp o muszli, mówiącej swym szmerem o tajemnicach morza) i w stanowisku politycznem wobec rewolucji. Landor uważa Francuzów za naród wybrany i przepowiada Napoleonowi wielkość ponad miarę śmiertelną. Ewolucja pojęć politycznych poszła u Landora nieco odmiennym torem, niż u jego przyjaciela, Southeya. Koronowanie się Napoleona na cesarza uważał za zdradę sprawy rewolucji i całą winę za nieudanie się (rzekome) w oczach współczesnych rewolucji składał na naród francuski, nie na rewolucję, którym to poglądom dał wyraz w notach do drugiego wydania „Gebira" z r. 1802. Z następnych lat pochodzą wiersze miłosne do Zofji Jane Swift *(Lyrics to Ianthe)* o heinowskiem zacięciu. Z innych jego liryków największe uznanie pozyskał króciutki liryk na śmierć przyjaciółki, która umarła w czasie pobytu swego w Indjach: *Rose Aylmer*. Bezpośredniość wrażenia nie zatarła się mimo przeróbki późniejszej tego wierszyka, który w swojem zwróceniu się wprost do zmarłej, w dźwięku jej imienia i nazwiska, zdaje się zawierać wieczne pierwiastki smutku po kimś kochanym naprawdę po bratersku, po przyjacielsku, bez żadnej domieszki zmysłów. Po powrocie z Hiszpanji zabrał się do tematu Roderyka i opracował go w formie

dramatu, ujàwszy temat od strony przeżyć księcia Juljana. *Count Julian* jest jednak kompozycyjnie tylko szeregiem scen bez dramatycznego pochodu akcji naprzód, intrygę zastępuje (podobnie jak u Southeya) mnóstwo scen z osobami epizodycznemi bez głębszego znaczenia. Główne postaci miały wyrażać „namiętności w ich nagości jak w bohaterach i bogach“ (np. w księciu Juljanie walka między miłością do ojczyzny i miłością do córki), ale wskutek wyeliminowania cech podrzędnych figury te są martwe. Roderyk, w przeciwieństwie do ujęcia Southeya, nie jest malowany tak dodatnio. W 30 lat potem Landor spróbuje jeszcze raz swoich sił w tragedji historycznej i jego wielka trylogja (1839, *Andreas of Hungary*; *Giovanna of Naples*; 1841, *Fra Roupert)* z „czarnym charakterem“ zakonnikiem Rupertem i dość ironicznie przedstawionym bohaterem „wolności“, Rienzim, jest o wiele lepsza, niż „Książę Juljan“, który jednak należy do lepszych dzieł ubogiego repertuaru dramatycznego w okresie romantycznym.

Rysunek „namiętności“ był hasłem dla sztuki dramatycznej i *Plays on the Pasions* nazywa się zbiór autorki z pochodzenia Szkotki, Joanny Baillie (1762—1851), którą współcześni, między innymi i Scott, znany zresztą z niezbyt wybitnego sądu krytycznego w stosunku do przyjaciół, stawiali narówni nawet z Shakespeare'em. Sztuki jej wychodziły w szeregu wydań od r. 1798 do 1842 i były szeroko czytane, choć mniej przedstawiane. Za niefortunny rezultat przedstawień czyni Joanna Baillie odpowiedzialną nową a złą strukturę teatrów; zbyt wielkie audytorjum zmuszało aktorów do grubej gry gestami, nie pozwalającej na subtelną grę twarzy, konieczną przy sztukach, przedstawiających rozwój

namiętności; poważniej zaś jeszcze szkodziły złe warunki akustyczne, przy których na dalszych miejscach przepadała połowa wyrazów, co naturalnie dla sztuki psychologicznej, a nie widowiska, było zabójstwem. Jakkolwiek jednak sztuki te nie działały ze sceny, oddziałały jednak przez lekturę, pomagając bardzo powieści Marji Edgeworth i Jane Austen uzyskiwać należne uznanie. Poetka poprzedziła wydanie z r. 1802 przedmową, zawierającą teorję dramaturgji. „Ciekawość“ t. j. pęd do zgłębiania psychologji ludzi i zdarzeń jest źródłem zarówno wiedzy filozoficznej i historycznej, jak i literatury. Jeżeli jednak znajomość psychologji jest dla filozofa i historyka, powieściopisarza i epika pomocą w ich pracy, to dla dramaturga jest ona wyłącznem źródłem jego tematów. W dramatach bowiem ludzie mówią sami o sobie i warunkiem powodzenia dramatu jest wierność wobec natury w przedstawianiu charakterów. Tej prawdy nie zawsze przestrzega poprzednia twórczość dramatyczna, gdyż przesuwa zarówno dobre, jak i złe postaci, zbyt daleko ku ekstremom, ogranicza się do kilku namiętności głównych, jak honor i miłość, a nie uwzględnia „mniejszych“ psychologicznych właściwości. Stanowisko Joanny Baillie jest w zgodzie z „duchem czasu“; nie „bohaterowie“ ją interesują i nie koncepcje nieprawdopodobne sił złych, starających się tych herosów pokonać; ona wprowadza na swoją scenę ludzi przeciętnych, którzy wtedy właśnie zostali powołani do wspólnej pracy społecznej, i w tych przeciętnych ludziach obserwuje ich „namiętności“, t. j. uczucia, regulujące ich wzajemny społeczny stosunek. Punkt widzenia społeczny przejawia się w jej stanowisku, że każda taka namiętność może być przedmiotem tragedji i komedji, zależnie od tego,

jak się ułożą stosunki zewnętrzne, i zależnie od stopnia napięcia uczucia; widać w tem dobrze zdawanie sobie sprawy z faktu uzależnienia życia osobistego od życia drugich (choć jeszcze nie od życia zbiorowego). Praca, podjęta w szlachetnej idei podniesienia moralności człowieka przez doprowadzenie go do poznania własnej duszy, o tyle nie dała pełnego artystycznego rezultatu, że poetka, która potępiła tragedję i komedję typów, popełniła jednak podobny błąd, usuwając wszystkie inne odruchy duszy bohatera poza przedstawioną namiętnością, aby nie zacierać jej obrazu, który notabene obejmował cały rozwój namiętności od pierwszego poczęcia się aż do tragicznego spełnienia się, względnie spełnienia się, pozbawionego cech tragizmu, lecz przynoszącego danej postaci świadomość owej namiętności. Wobec takiego postawienia rzeczy bohaterem tragedji jest namiętność nie żywy człowiek, przez co rozmija się tragedja z swoim istotnym artystycznym celem. Większe wrażenie, niż owe „psychologiczne“ sztuki, którym nie można odmówić pierwszeństwa w ukazaniu się jako gatunku, sprawiały „romantyczne“ tragedje J. Baillie: *Constantinus Palaeologus* (1804), na pseudo-historycznem tle zdobycia Konstantynopola, i *The Family Legend*, zawierająca element cudowności (1814).

Do długowiecznych poetów tego okresu należy też Samuel Rogers (1763—1855), bogaty bankier, znawca sztuki, prawdziwy mecenas, świetny mimo czasem zbyt złośliwego języka gospodarz obiadów literackich. Twórczość jego nie bogata, jest jednak dobrem studjum przemiany pojęć współczesnych. Zaczyna się od *Pleasures of Memory* (1792), poematu w stylu pope'owskich essay'ów i rozmaitych XVIII-wiekowych

„Rozkoszy“, ale w treści są już elementy romantyczne. Poemat jest pochwałą teorji asocjacji, będącej źródłem pamięci; z pamięci zaś płynie zamiłowanie przeszłości (historyzm), patrjotyzm, wreszcie na asocjacji pojęć gruntuje się i cnota, prowadząca ku szczęściu ogólnemu (utylitaryzm). Asocjacja jest widoczna i w zwierzętach domowych — w obrazkach, ilustrujących to twierdzenie, widać wybitny zwrot ku naturze. Pojawiają się pojęcia: „Fancy“, która jest zależna zupełnie od pamięci w swej pracy „składania i przekładania, powiększania i pomniejszania materjału“, i „Imagination“, traktowanej jeszcze jako zdolność wywoływania rzeczy nie istniejących. Pod wpływem powieści poetyckiej Waltera Scotta pisze Rogers *The Voyage of Columbus* (1812); poszczególne pieśni mają być fragmentami zachowanego w urywkach pamiętnika podróży Kolumba, ale ta fragmentaryczność nie podnosi wartości kompozycji i jest tylko usprawiedliwieniem poety we własnych oczach za pomijanie całych partyj podróży odkrywcy. Niemniej jednak ta fragmentaryczność stała się wzorem dla Byrona w budowie pierwszej jego powieści *Giaura*. Byrona *Lara* ukazał się bezimiennie w 1814, a dla zmylenia śladów Murray wydał go z również bezimienną *Jacqueline* Rogersa, powieścią poetycką z czasów króla Ludwika XI, jedną z najsłabszych powieści owego czasu. Rok 1819 przyniósł znowu poemat refleksyjny *Human Life* (Życie ludzkie), gdzie próba syntezy życia obejmuje mniej więcej te same momenty życia, co szyllerowska „Pieśń o dzwonie“. Poemat ten jest doskonałym obrazem stosunku przeciętnego człowieka do problemu życia, będąc zarazem świadectwem, że autor przeżył wielką epokę, której światła, z różnych bijąc źródeł, pozwoliły

widzieć ten problem nieco jaśniej, niż w innych okresach. Sława Rogersa u współczesnych płynęła właśnie z tego faktu, że miał tyle zdolności, aby wypowiedzieć duszę odbiorcy wrażeń; traktowano to jako wypowiedzenie istoty chwili. Wszystkie pomyłki w ocenie wartości twórcy przez współczesnych tkwią właśnie w pomieszaniu wartości twórczości, oddającej wrażenia chwili, będącej zatem niejako fenomenologją danej chwili, z wartością twórczości, wypowiadającej istotę chwili, twórczości zatem, będącej jedną z sił działających. Najlepszą rzeczą Rogersa jest *Italy* (1822), pamiętnik podróży po Włoszech, pisany bądź białym wierszem, bądź prozą, zawierający i refleksje artystyczne, i opisy miast zwiedzanych, i przygody podróżne, i obrazki przyrody; te ostatnie najsłabsze, ale brak ten wynagradzało 114 ilustracyj, rytowanych przez znanego Stotharda. Utwór był kilkakrotnie przerabiany i powiększany; po śmierci Byrona znalazło się tam jedno z najładniejszych wspomnień pośmiertnych wierszem, mimo że dwaj złośliwi przyjaciele mieli w życiu sposobność do satyrycznych o sobie powiedzeń i utworów (Byron: *Question and Answer*).

W domu Rogersa odbyło się pierwsze spotkanie Byrona z najlepszym wśród jego przyjaciół od tej chwili, choć przedtem wyzywającym nieznanego sobie Byrona dwukrotnie na pojedynek, Tomaszem Moorem (1779—1852), obok Southeya najlepszym poetą drugiego rzędu w okresie romantycznym. Na to poważne w każdym razie stanowisko wynosi Moore'a jego nadzwyczajna muzykalność wiersza, która jest jedyną trwałą wartością w jego twórczości, pojętej jako część literatury angielskiej, a równocześnie ta muzykalność i zrozumiałość, przy braku wybitniejszej indywidualności i głębo-

kiego podkładu filozoficznego, wywołała zjawisko silniejszego wpływu na literaturę kontynentu, gdzie obok Byrona (jako jego przyjaciel i biograf) był najszerzej znany i tłumaczony (naturalnie zawsze rezerwując pierwsze przed wszystkimi miejsce dla Scotta). Przyczyniała się do tego okoliczność, że Moore, jako Irlandczyk, członek zatem uciemiężonego narodu, w części swoich liryków i poematów wyrażał uczucia pokonanego i cierpiącego w niewoli społeczeństwa; czynił to jednak nie bezpośrednio i w formie tak ostrożnej, że uchodziły one oku cenzury politycznej, i dla młodzieży patrjotycznej i wolnościowej kontynentu były najbardziej pożądaną strawą duchową. Moore sam nie brał udziału w krwawych powstaniach irlandzkich z końca XVIII i początku XIX wieku (które skończyły się w r. 1803 śmiercią męczeńską Roberta Emmeta, szlachetnego przyjaciela poety, kierownika ruchu powstańczego), bo od udziału w niem odwiódł go sam Emmet, i Moore, syn kupca win z Dublinu, przebywszy krótki czas na uniwersytecie w Dublinie pomimo swego katolicyzmu (na ten czas zresztą ukrytego) i uzyskawszy za przekład Anakreonta pochwałę i zachętę księcia regenta, zajmującego się żywo literaturą, wyjechał w r. 1801 do Londynu. Pierwsze erotyki, wydane pod pseudonimem „Tomasza Little“, uchodzące wtedy za wysoce niemoralne, dziś przedstawiające się dość niewinnie, rozszerzyły podstawę uznania, uzyskaną przez Anakreonta, i Moore wchodzi do salonów literackich stolicy, gdzie, rozporządzając bardzo miłym głosem, zyskuje sympatję ogólną przez wykonywanie swoich piosenek. Element muzykalności powiększa w późniejszej jego pracy twórczej jeszcze ta okoliczność, że Moore zaczyna pisać liryki pod melodje. Tak powstają

sławne *Irish Melodies*, zasadniczy tytuł do sławy Moore'a. Wychodzą one w serjach (10 od r. 1808 do 1834) z muzyką znanego wtedy kompozytora Sir J. Stevensona, opartą na melodjach ludowych irlandzkich. Treścią tych stukilkudziesięciu liryków jest albo element anakreontycki: wino, kwiaty, miłość, albo przyjaźń, albo wreszcie patrjotyzm. Miłość w erotykach Moore'a jest zawsze tylko obietnicą, nigdy spełnieniem uczucia; obraca się przeważnie koło motywu pierwszego spotkania i tęsknoty za ukochaną. Motyw ten jest ujęty wyraźnie po literacku, doza własnego przeżycia jest minimalna. Poeta zwraca się coprawda wprost do różnych kobiet, nie opiewa ich pod imionami pasterek, Chloe czy Licoris, ale widać, że istotny udział owej osoby w akcie tworzenia liryku ograniczył się do przelotnego wrażenia, które poeta świadomie przemienia w pomysł literacki. Osoba ukochanej jest zawsze „nieporównana“, ale żadnych szczegółów realnych nie daje nam poeta w rysunku, nawet porównania są nadzwyczaj „vague“ z nadużywaniem kwiatów, słońca i gwiazd. Przyjaźń, która się zawsze w okresie silniejszego napięcia politycznego wybija na pierwszy plan w życiu duszy (bo jest obok sympatji uczuciowej także braterstwem broni w walce idej), przejawia się w lirykach jako hołd i wspomnienie. Wspomnienia te mają zabarwienie elegijne, cechujące wogóle najlepsze liryki Moore'a, a elegizm ten jest zupełnie naturalny w strukturze psychicznej poety, który, stwarzając sobie sztuczne życie uczuciowe w twórczości literackiej, musi w chwili powrotu do prawdziwego życia przechodzić niejako poprzez akt rezygnacji z pragnień i tęsknot, nie mogących się spełnić wobec braku istotnej woli w tym względzie ze strony poety. Z takich nastrojów rezygna-

cji wypłynął najbardziej znany, rzeczywiście wdzięczny, liryk Moore'a „Ostatnia róża lata“. Elegizm jest także elementem najlepszych liryków patrjotycznych, które świadczą, że uczucie patrjotyczne Moore'a było bierne, nawet egotystyczne (to znaczy było przedmiotem świadomego wywoływania bólu) i stało niemal na krawędzi tematu literackiego. Świadczy o tem zmiana tonu w ciągu pracy, o ile naturalnie następstwo poszczególnych zeszytów odpowiada istotnej chronologji powstawania „Melodyj irlandzkich“; ton ten, w miarę oddalania się od chwil zbrojnej walki, a przenoszenia walki o byt narodowy na grunt pracy parlamentarnej i pracy organicznej, staje się coraz śmielszy. Są jednak liryki o szczerem uczuciu, jak: *Go, where glory waits thee* lub *O, breathe not his name* (o R. Emmecie), *Oh! blame not the bard* (z apologją własnej, nieodpowiedniej może wobec ciężkich chwil ojczyzny, twórczości anakreontycznej) lub *The Prince's Day* (z wyrazem zawiedzionych nadziei co do polityki ks. regenta). Na sam układ liryków wpłynął silnie fakt pisania ich pod melodję. Widać wyraźnie, jak Moore stara się zamknąć obraz w jednem zdaniu, aby zgodzić się z wybitnemi akcentami muzycznej frazy, jak zawiera myśl zawsze w jednym lub najwyżej w dwóch wierszach, jak wreszcie dla zapełnienia jednego członu melodji wprowadza obraz zupełnie prosty (czasem więcej niż jeden), a więc rzecz w prawdziwej poezji zbyteczną. Niebezpieczeństwu monotonji zapobiega jednak krótkość liryków i ich wielka różnorodność muzyczna. O wiele słabsze są *National Airs*, wydane w 6 zeszytach w latach 1818—1827, gdzie z pośród narodów europejskich jedynie Polska nie ma żadnego reprezentanta swej pieśni ludowej.

*

Drugą stronę twórczości Moore'a stanowią satyry. Najwcześniejsze z nich z lat 1808—9 *(Corruption, Intolerance, The Sceptic)* są słabe i w treści i w stereotypowej formie satyry XVIII w.; do nich należą też wcześniejsze „Listy“ (1806), w których Moore nieżyczliwie odnosi się do młodej Ameryki, poznanej w czasie podróży na Bermudy. Dopiero stanowisko zdobyte w świecie literackim, pozwoliło mu na śmielsze wystąpienie, zwłaszcza, że nadarzał się temat do satyry: było nim opadanie fali rewolucji i zbliżająca się „reakcja“. W r. 1813 wydaje bezimiennie „Przejęte Listy czyli Worek Dwupensowej poczty“. Pomysł ujęcia obrazu satyrycznego danej kwestji w listy pochodził naturalnie od świetnej rodzajowej satyry Krzysztofa Ansteya *The New Bath Guide* z r. 1766; tutaj przez użycie pomysłu znalezienia zgubionego worka pocztowego powiększyła się jeszcze dowolność osób, jakie poeta chce wprowadzić. Ostrze satyry zwrócone jest przeciw księciu regentowi, który zawiódł pokładane nadzieje liberalizmu w chwili dojścia do władzy, i Moore, idąc za prądem, panującym w otoczeniu, identyfikuje rozpustę regenta z reakcją polityczną. O wiele lepsza, również w schemacie listów pisana, jest satyra, wydana pod pseudonimem Tomasza Browna, junjora, w r. 1818: „Rodzina Fudge'ów w Paryżu“. Ojciec rodziny Fudge'ów, Philemon, w r. 1791 napisał poemat: „Precz z królami“, ale dzisiaj jest na służbie Castlereagha, który go wysłał do Paryża, aby tam zbadał, czy Święte Przymierze jest „rzeczywiście nową polityczną nauką“, by potem móc przekonać Anglików, że „i c h wolność jest żartem“. Philemon idzie w swojej gorliwości tak daleko, że chce stać się prowokatorem i szpiegiem. Młode pokolenie angielskie, reprezentowane przez jego dzieci, nie przedstawia też

żadnej wartości. Bob tylko i wyłącznie dba o nowe mody i wytworne potrawy (na wzór regenta), jest jedynie dandysem; Biddy ma głowę przewróconą romantyką, a jej przygoda z właścicielem sklepu płótna, którego z początku bierze za króla pruskiego *incognito*, potem za wysokiego francuskiego wojskowego, stanowi najlepszą część tej satyry. Kontrast do Fudge'ów ma tworzyć młody Irlandczyk, Phelim O'Connor, guwerner młodszego syna Fudge'ów. Ale krytyka angielska (Saintsbury) słusznie mu zarzuca *ranting*, nadużywanie patosu. Prawda, że kwestje, które on w urywkach swych listów porusza, wymagają patosu, bo są to sprawy wolności, posłannictwa Napoleona, reakcji politycznej, ale brak istotnego głębokiego poczucia narodowego i wolnościowego nie pozwolił na osiągnięcie naprawdę wysokiego tonu, i już choćby samo umieszczenie tyrad Phelima wśród karykatur społecznych dowodzi braku tego poczucia, jeżeli nie przyjmiemy, razem ze złośliwą krytyką anglosaską, że Moore zamierzał w młodym Irlandczyku dać również karykaturę bojowca o wolność. Dalszy ciąg „Fudge'ów *(The Fudge Family in England)* w r. 1835 jest, jak wszystkie dalsze ciągi, słaby i temat (t. zw. „Kościół Niższy“) nie przedstawia żadnego problemu. Polityka Świętego Przymierza dała mu powód do napisania „Bajek dla Świętego Przymierza“, czasem dość dowcipnych, ale nie należących do najlepszych jego rzeczy. Lepsze są liryki, poświęcone walce w sprawie emancypacji katolików i zniesienia ceł ochronnych na zboże w zbiorku *Cash, Corn and Catholics* (1828).

W przerwach między satyrami i „Bajkami“ tworzy Moore swe dwa najbardziej znane poematy, a raczej zbiory poematów, gdyż system ramowy, zastosowany

w satyrze, zużył kompozycyjnie i tutaj. I tutaj intryga „ramy“ jest tylko lekko naszkicowana, ale w każdym razie istnieje, choć nie wiąże się bezpośrednio nastrojem z poszczególnemi poematami, które też nie są żadnym komentarzem do uczuć czy losów osób z „ramy“. Bohaterka poematu *Lalla Rookh*, nad którym pracował Moore przeszło dwa lata (zaczął w r. 1815, wydał w r. 1817), księżniczka induska, ma być wydana zamąż za króla Buchary, zupełnie sobie nieznanego; wyprawia się do swego przyszłego męża w orszaku, na którego czele stoi Fadladeen, „sędzia do wszystkiego“, od malowania powiek przez dziewczęta kaukaskie począwszy aż do „najgłębszych zagadnień wiedzy i literatury, od składu konfitur z róży aż do kompozycji epopei“. Podrodze przyłącza się młody śpiewak, Feramorz, będący naturalnie przebranym narzeczonym, o czem jednak nie wiedzą ani bohaterzy, ani czytelnicy utworu, i swojemi opowieściami wzbudza miłość w sercu księżniczki, której przykra walka w duszy kończy się szczęściem poznania właściwego stanu rzeczy. W tę krótką, prozą pisaną, ramę wplótł Moore cztery duże poematy. Pierwszy z nich *The Veiled Prophet of Khorassan* jeszcze raz opracowuje temat „oszusta w imię religji“, którego istotnym celem jest użycie swej władzy duchownej na cele osobiste. Drugi najbardziej znany z tej serji utwór — to „Raj i Peri“. Jest to poniekąd psalm żałobny romantycznych wzlotów: największą wartość, którą Peri okupuje wejście do Raju, przedstawia nie „ostatnia kropla krwi, przelana przez wojownika“ w imię ideału, nie ostatni długi pocałunek, złożony w bohaterstwie ofiarnej wspólnej śmierci, ale łza grzesznika na widok niewinności dziecka. Skrucha i poczucie winy przeważyły wartość

namiętności i śmierci za ideę. Słychać tu pierwsze drgnienia pulsu wiktorjańskiego społecznego sentymentalizmu. Najlepszy jest trzeci poemat „Czciciele ognia“. Tu uczucie narodowe Moore'a zdobyło się na najsilniejsze akcenty; obrońcy Ognia giną w walce z mahometanizmem, ale ginie też i córka ich prześladowcy Hassana, Hinda, którą miłość połączyła nierozerwalnie z przywódcą czcicieli Ognia, Hafedem. W powieści tej jest gorąca obrona „śmiałości rozpaczy“, która zdobywa się na czyn wbrew nadziei i pełne oburzenia odparcie zarzutu „buntu“, rzuconego obrońcom ideału, usuwanego przez zbrojną przemoc. Ostatnią z powieści, „Światło Haremu“, możnaby nazwać feerją o kłótni miłosnej i pogodzeniu się sułtana Selima z piękną Nourmahal. Fadladeen naturalnie krytykuje pokolei wszystkie te opowiadania i choć słowa jego są zamierzone jako satyra na krytykę współczesną, jednak w pewnym stopniu mimowolna autokrytyka jest słuszna: „Zbytek ptaków i kwiatów, które ten poeta ma w pogotowiu przy wszelkiej sposobności, nie mówiąc już o różach, klejnotach i t. d. jest nieznośnym rodzajem bogactwa dla jego słuchaczów i ma ten nieszczęśliwy skutek, że nadaje jego stylowi blask migotliwy ogrodu kwiatowego bez jego rozkładu i cały trzepot ptasznika bez jego śpiewu“. Braku śpiewności nie można zarzucić poematom Moore'a, ale ów „blask ogrodu bez jego rozkładu“ jest słusznym zarzutem; nic prawie nie pozostaje plastycznie w pamięci po przeczytaniu „Lalli Rookh“, żadne powiedzenie nie wbija się w pamięć, wszystko rozpływa się w melodji, która czasem nawet nuży. Jedynie obrazy światła i ognia przedstawiają wartości artystyczne, tak np. słońce zachodzące w „Pro-

roku“, stos w zakończeniu „Czcicieli Ognia“, promienna barjera przed Rajem w „Peri“. Być może, że w psychice twórcy o wysokiej zdolności muzykalnej napięcie uczucia wywołuje obrazy, złożone z świateł i cieni, a nie obrazy o pełnych barwach. Podobne zjawisko można zaobserwować u Miltona i Tennysona, przyczem jednak trzeba stwierdzić, że słabość wzroku obu tych poetów odgrywa też ważną rolę w tym względzie. Jako poematy wschodnie, utwory Moore'a podobno doskonale oddają charakter poezji wschodniej; w każdym razie przetłumaczono je na język perski i znalazły tam wielkie uznanie.

„Miłości Aniołów“, rozpoczęte w r. 1818, odłożył następnie Moore wobec podjęcia tego samego tematu przez Byrona w „Niebie i Ziemi“, dokończył je jednak, wobec innego ujęcia tegoż tematu przez przyjaciela, w roku 1823. Oparłszy się na apokryfie Enocha (fragment VII) i wersecie z Genesis VI, 2 przeniósł jednak Moore, wobec skrupułów religijnych, opowiadania swoje na tło religji muzułmańskiej. Są to trzy opowiadania; pierwsze dwa wygłaszają aniołowie, z których jeden przez zetknięcie się z miłością ziemską stracił możność powrotu do nieba, drugi zaś spalił w swoim uścisku kochankę ziemską, zapomniawszy o groźnej mocy swego anielskiego diademu. Jeżeli ci dwaj aniołowie mają być przedstawicielami artysty i jego niemożności pogodzenia miłości ziemskiej z miłością sztuki, to historja trzeciego anioła, o nim (nie przez niego) opowiedziana, jest tylko przedstawieniem wiecznej tęsknoty czystej miłości, nie mogącej się spełnić wobec przeszkody etycznej — przyrzeka jej jednak poemat spełnienie się w przyszłości. Ładny obraz, zamykający ten utwór: obraz gwiazdy, w któ-

rej blasku widać tylko oczy anioła bez żadnego zarysu twarzy, gwiazdy, sunącej nisko nad ziemią, nie jest prawdopodobnie własnością Moore'a, lecz pochodzi z nieczytanego wtedy przez nikogo prawie „Alastora" Shelleya (1815). W r. 1827 wydał T. Moore swoją jedyną powieść „The Epicurean", osnutą na tle epoki aleksandryjskiej, traktującej o przejściu epikurejskiego światopoglądu pogańskiego do ideału poświęcenia i męczeństwa w religji chrześcijańskiej.

Przyjaciel Moore'a, tym razem Szkot z pochodzenia, Tomasz Campbell (1777—1844), jest jedynym, związanym bliżej z Polską autorem z tej epoki. Campbell był teoretycznym obrońcą wolności i czuł w sobie zapał do walki zbrojnej, który jednak tylko w literaturze wyładowywał, omijając starannie sposobność do bezpośredniego kontaktu z wojną. Pierwszy jego poemat „Rozkosze Nadziei" (1799) jest w pierwszej części właściwie utworem politycznym; nadzieja, „anioł życia", nietylko ma dodatnie znaczenie w życiu indywidualnem (pragnienie sławy, szczęścia dla swoich i t. d.), ale służy ludom za przewodnika w kierunku „jasnego Postępu". Przy tej sposobności wspomina Campbell o faktach, odbierających chwilowo tę nadzieję, jak o rzezi Pragi z r. 1794, i tu znajduje się ten sławny dwuwiersz:

„Hope, for a season, bade the world farewell
„And Freedom shrieked when Kosciusko fell".

(„Nadzieja na jakiś czas pożegnała ten świat — i Wolność krzyknęła boleśnie, kiedy Kościuszko upadł ranny").

Obok Kościuszki największymi bohaterami są Tell, Bruce i Algernon Sidney, obrońca wolności obywatelskiej z XVII wieku. Druga część niewiele ma

wspólnego z tematem „nadziei“, traktuje raczej o wyobraźni, która między innemi jest źródłem zdobywania nowych światów przez naukę. Campbell rozumiał dobrze moment wychowawczy, zawarty w literaturze narodowej, i od r. 1805 wydawał „Specimens of English Poets“, obszerne wypisy z życiorysami poetów. W imię tego przekonania należał Campbell do akcji, zdążającej do założenia uniwersytetu niekonfesyjnego w Londynie, umożliwiającego dostęp wszystkim obywatelom bez względu na wyznanie (istniejące bowiem wtedy dwa uniwersytety w Oxford i Cambridge wymagały wyznania oficjalnej wiary ze strony studenta); tak powstało dzisiejsze University College w Londynie w 1827 r. Campbell miał też odczyty o literaturze współczesnej i dawnej, a jego uwagi, któremi zaopatrywał wypisy z literatury angielskiej, rozrastające się aż do siedmiu tomów, miały w swoim czasie poważną wartość jako nauka krytyki historycznej. W r. 1804 zamierzał starać się o katedrę w Wilnie, ale myśl o możliwem prześladowaniu za poglądy, wypowiedziane w „Rozkoszach Nadziei“, powstrzymała go w wykonaniu tego zamiaru. Polska jednak zajmowała go zawsze. W r. 1831 pisze „Lines on Poland“; obok zachwytów nad Sobieskim, ks. Józefem i Kościuszką są skargi na Anglję, że patrzy obojętnie na „publiczne morderstwo“ Polski, Łazarza, wskrzeszonego z grobu. Silniej jeszcze mówi wiersz „Moc Rosji“ (1831). Polska jest tu zidentyfikowana z Chrystusem, coprawda nie wprost, ale przez szereg takich określeń, jak „Golgota Polski“, i powiedzeń, jak „upadek Orła polskiego kryje w sobie los ludzkości“ (zagrożonej ciemną przemocą Rosji), jak „znosiliście napór wściekły Losu i krwawiliście się za ludzkość“, podczas gdy „Got

i Gall, ludzie Europy bez serca“ patrzyli obojętnie na męki Polski. Campbell był potem „stałym prezesem Polskiego Towarzystwa Literackiego w Londynie“ (Polish Literary Associaton), które powstało z jego inicjatywy dla popierania polskich sympatyj w Anglji. W pogrzebie jego w Westminster Abbey brali udział przedstawiciele polskiej emigracji, którzy złożyli na jego trumnie ziemię z grobu Kościuszki. Campbell nietylko polskim wolnościowym ruchom poświęcał swoją uwagę, wszelki odruch w tym kierunku zyskiwał jego sympatję, której dawał wyraz tak w stosunku do patrjotów niemieckich (*Ode to the Germans*, 1832), jak hiszpańskich (dwa utwory z r. 1823) i greckich (*Stanzas on the battle of Navarino*, 1828).

W literaturze angielskiej jest Campbell przedewszystkiem autorem trzech piosenek wojennych. Inne utwory są słabe. Z kilku powieści poetyckich najlepsza jest jeszcze „Gertruda z Wyoming“ (pisana stanzą spenserowską), pierwsza opowieść indyjska w literaturze angielskiej, gdzie katastrofę sprowadza „czarny charakter“, niejaki Brandt, pół Niemiec, pół Indjanin. Wiadomości o jego roli w życiu osadników amerykańskich były nieścisłe i Campbell odwołał je później w nocie, ale ten fałsz jest jakby symboliczny dla fałszywego ujęcia tematu i fałszywego tonu sielanki w całym poemacie (jako szczegół przytoczę, że córka kolonisty na wysuniętej na kresy osadzie spędza dni na czytaniu w cieniu palm Shakespeare'a). Wśród kilku ballad najlepsza jest „O'Connor's Child“ z dobrem wyzyskaniem motywu z irlandzkiego podania. Jedynem jednak prawem Campbella do pozostania w literaturze angielskiej na zawsze są jego trzy pieśni

wojenne. Pieśń wojenna (war-song) w Anglji niemal nie istnieje. Przed Campbellem za taką można jedynie uważać nieznaną wtedy szerzej pieśń Blake'a. „Bitwa pod Hohenlinden“, której Campbell jako faktu nie widział, nie ma w sobie pędu ani zmagania się, co najwyżej można w niej słyszeć zgiełk bitwy; efekty blasku strzałów w bieli śniegu nie są wyzyskane, a końcowe wrażenie psuje niefortunny rymowo wiersz ostatni. Lepsze jest wezwanie do marynarzy angielskich (*Ye Mariners of England*), ale traktowanie literackie tego przedmiotu zdradza szczegół, że pierwotnie było to wezwanie do gwardji ochotniczej angielskiej, zatytułowane: *Ye Gentlemen of England* i w kilkanaście lat potem zostało przerobione jako zwrócone do marynarzy. Tak samo przeróbką, coprawda już tylko w obrębie formy, jest najsławniejsza z tych pieśni: *The Battle of the Baltic*, opiewająca zdobycie Kopenhagi przez Nelsona przy pomocy bombardowania niewinnego miasta z okrętów angielskich; jako utwór liryczny ma w sobie w dzisiejszej postaci rzeczywiście pewien spiżowy dźwięk, zwłaszcza w ostatnich dwóch zwrotkach, ale znajomość faktu historycznego, będącego podłożem tej pieśni, nie może pozwolić na przejęcie się jej nastrojem, mającym gloryfikować humanitarność Nelsona. Postać ta, niewątpliwie wielka, lepiej uwypukla się jako zwycięzca i ofiara bitwy pod Trafalgarem, jako testator słów: „Anglja oczekuje, że każdy z jej synów spełni swój obowiązek“, niż jako kierownik „bitwy na Bałtyku“ [1]).

---

[1]) Z okresu wojen napoleońskich jeszcze jedna pieśń pozostała na zawsze w poezji angielskiej; jest nią „Pogrzeb Sir Jana More'a“, poległego pod Corunną w r. 1809. Liryk, doskonały w swej formie śpiewu pogrzebowego, został bezimiennie wydany w r. 1816.

Campbell jest jednym z szeregu poetów szkockich, którzy tworzą okres „odrodzenia“ literatury szkockiej. Do Londynu dostał się podobnie, jak i Campbell, także ALLAN CUNNINGHAM (1784—1841), z zawodu murarz, który wydał swoje własne ballady i pieśni, jako rzekome zbiory utworów ludowych (*Remains of Nithdale and Galloway Songs* r. 1810). W Londynie zajmował się więcej historją sztuki, dostawszy się w sfery artystyczne i, znalazłszy poparcie i umożliwienie pracy umysłowej, wydał życiorysy angielskich artystów, malarzy i rzeźbiarzy w 6 tomach (1829—32), obok tego pisał drobne poematy na tle życia i obyczajów szkockich. Nie tak szczęśliwie ułożyło się życie innego wybitniejszego poety ROBERTA TANNAHILLA, który, będąc z zawodu tkaczem, już od wczesnej młodości tworzył, ale wyrabiał się powoli. Wydany w r. 1807 zbiór (częściowo szkockim dialektem pisanych) „poematów i pieśni“ o dużej dozie melancholji przyjęto w świecie literackim dobrze, ale kiedy Constable, wielki wydawca z Edynburga, odmówił przyjęcia drugiego zbioru (w r. 1810), 36-letni Tannahill, zniszczony suchotami, spalił ten zbiór i popełnił samobójstwo przez utopienie.

Dwaj inni szkoccy poeci z tego okresu, JOHN LEYDEN (1775—1811) i JAMES HOGG (1770—1835), pochodzili również z ludu; ale kiedy Leydena poprowadziły zdolności i wytrwałość do uniwersytetu w Edynburgu, gdzie poświęcił się medycynie, studjując jednak przytem języki, których znał podobno, europejskich i wschodnich, przeszło trzydzieści, to Hogg był

---

i wywołał całą literaturę w sprawie swego autorstwa, bezsprzecznie przyznanego dziś KAROLOWI WOLFE'OWI, Irlandczykowi, który niewiele pozostawił po sobie prócz tej wojennej elegji.

prostym pasterzem i doprowadził jedynie swój stopień społeczny do stanowiska małego farmera. Leyden właściwie jest tylko zapowiedzią wybitnego poety, ale zapowiedź była poważna. Był to, jak widać z zachowanych anegdot, typ romantyka w życiu, który „mierzył siły na zamiary“; żądza ekspansji własnej energji pchnęła go ku kolonjom: od r. 1801 przebywa w Indjach, najpierw jako lekarz, potem jako profesor w Bengalu, wreszcie jako sędzia w Kalkucie, kończy wcześnie swoją karjerę, umierając na Jawie, rażony żółtą febrą. To bujne życie nie pozwoliło mu na rozwinięcie pracy literackiej, której ładny zadatek zostawił w *Scenes of Infancy*, pisanych już w Indjach, a zawierających opis „szkockich kresów“. Leyden, pomagał Scottowi w zbieraniu ballad ludowych do *The Border Minstrelsy*; pomoc jego była owocna i pożądana ze względu na dokładność pracy. Natomiast drugi pomocnik Scotta w tem dziele, Hogg, kierowany swoją ignorancją, której później dał dowód bardzo przykry w niefortunnej biografji Waltera Scotta (*The Private Life of W. S.*), pozwalał sobie na podsuwania swych własnych ballad za autentyczne. Ten „Ettrick Shepherd“, jak sam siebie nazywał i pod jaką to nazwą figuruje w *Noctes Ambrosianae*, nauczył się czytać, sam, dopiero w 20-tym roku życia i zajmował stanowisko pasterza u Williama Laidlawa, najlepszego przyjaciela Scotta. Tam poznał Hogga Scott, zainteresował się nim, wezwał do pomocy przy zbieraniu ballad, ułatwił wydanie pierwszego tomiku utworów w r. 1801 i wreszcie umożliwił nabycie małej fermy dla hodowli owiec. Odtąd Hogg naprzemian to hodował owce, na których tracił, to zajmował się literaturą, która trochę lepiej popłacała. Zbiory poezji wydaje dość często: w r. 1807 ballady w ramo-

wej postaci wątłego opowiadania: *The Mountain Bard* (Bard górski), w r. 1810 podobnego typu zbiór: *The Forest Minstrel* (Śpiewak z borów), w r. 1813 najlepszy zbiór: *The Queen's Wake*. Ramę stanowi tu wieczór na dworze królowej Marji Stuart, w czasie którego odbywa się turniej śpiewacki: z pośród 17 pieśni, śpiewanych przez przedstawicieli różnych hrabstw szkockich (ale i Rizzio, paź włoski, bierze w turnieju udział), najlepsza jest opowieść *Kilmeny* na temat „zachwycenia", jednak nie w niebo, lecz w kraj elfów, i groteskowa ballada *The Witch of Fife*. *The Poetic Mirror* jest udatnem naśladowaniem parodji literackiej „Odrzuconych Przemówień Wstępnych" Smithów. Nie krępując się jednak identycznością tematu, jak Horacy i Jakób Smithowie, Hogg wychwytuje nietylko manieryczność formy, ale także i treści poezji współczesnej, tworząc poematy *à la* Scott, Wordsworth, Coleridge, Byron i t. d. nie oszczędzając w udatnej parodji i samego siebie. Ten dar naśladowania aż do złudzenia jest cechą zasadniczą talentu Hogga i objawił się również w *The Jacobite Relics of Scotland* (1819—21), wydanych jako autentyczne piosenki, w rzeczywistości będących zręcznem naśladowaniem takichże śpiewek. Hogg miał niezaprzeczenie wielkie zdolności techniczne, ale nie wiele miał do powiedzenia i tylko ogólna atmosfera literacka mogła wywołać zjawisko jego twórczości, które jednak pozwala nam poniekąd wglądnąć w technikę powstawania t. zw. pieśni ludowej. Przypisywana mu (prawdopodobnie słusznie) powieść *The Confessions of a Justified Sinner* (Wyznania Potępionego Grzesznika, 1824) ma przy całej surowości techniki ciekawe szczegóły, które pozwalałyby spodziewać się lepszych rezultatów pracy poety przy odpowiednich warunkach i odpowied-

niem pokierowaniu. Jest to historja zbrodniarza, dopuszczającego się szeregu przestępstw pod wpływem jakiegoś *illustrious Friend*, Gil Martina, tajemniczej postaci, utrzymanej umiejętnie na pograniczu świata realnego i pozarealnego; powieść składa się z dwóch części, pierwsza daje przebieg fabuły, a druga jest komentarzem do jej zagadek w postaci pamiętnika samego zbrodniarza, Roberta [1]).

Napięcie nerwów, spowodowane działalnością rewolucji, objawiło się pobudzeniem zdolności w niższych warstwach społecznych. Obok cytowanych przykładów ze Szkocji trzeba wymienić najlepszych przedstawicieli tego typu w Anglji. Są to ROBERT BLOOMFIELD (1766—1823) i HENRY KIRKE WHITE (1785—1806). Pierwszy syn krawca, pracuje najpierw jako parobek, później jako czeladnik szewski u swego brata w Londynie. Przeżycia własne dostarczyły mu materjału do jedynego dobrego dzieła, którem rozpoczął zarazem swoją karjerę literacką; jest to *The Farmer's Boy* (1800), który rozszedł się w 26.000 egzemplarzy w ciągu trzech lat i został przełożony na język francuski i włoski. Poemat, podzielony na cztery księgi według pór roku, dawał pierwszy niezależny od wpły-

---

[1]) Kawałek życia szkockiego, ujętego od strony wesołej, daje nam poemat WILLIAMA TENNANTA, który swoją karjerę nauczyciela zakończył jako profesor wschodnich języków na uniwersytecie w St. Andrews. Jego *Anster Fair* (1812) jest burleskowem przedstawieniem szkockiego wielkiego jarmarku, poszczególne epizody są parodjami w najlepszym stylu bohaterskich ustępów z Homera, romansów rycerskich i powieści poetyckich Scotta. Nie brak jednak doskonałych w swym humorze obrazków życia szkockiego, kopjowanych wprost z natury, a nie przez barwną kalkę wzorów literackich. Inne rzeczy Tennanta (1786—1843) nie mają już dzisiaj wartości.

wów literackich obraz pracy chłopa na roli z jej radościami, ale przedewszystkiem z jej bólami; był jakby rzuceniem szerokiego tła dla pracy Wordswortha, zapoznając czytelnika angielskiego z życiem wiejskiem, oglądanem przez jego urodzonego uczestnika. Kirke White, syn rzeźnika z Nottingham, przypłacił życiem swoją gorliwość wiedzy. Wysłany w r. 1805 staraniem Southeya i Capell Lofta (krytyka, który był też patronem Bloomfielda) do Cambridge, po roku osiąga stanowisko pierwszego ucznia przy egzaminach, ale na to tylko, aby wkrótce umrzeć, wyczerpawszy swoje siły fizyczne w tej walce o wiedzę. Zachowane jego poematy, wśród nich *Clifton Grove* (1803) nie uprawniają do rokowania wielkich nadziei na przyszłość, którą White chciał poświęcić napisaniu epopei o Chrystusie w spenserowskiej stanzy. Ten szlachetny pomysł „Chrystjady“ zniewolił prawdopodobnie Southeya do postawienia go narówni z genjalnym Chattertonem, o czem naturalnie nie może być mowy.

Poetą religijnym jest James Montgomery (1771—1854), urodzony Szkot, który jednak prawie całe życie spędził w Sheffield, jako dziennikarz, i który swoje liberalne, ale z humanitarności płynące przekonania polityczne przypłacił dwukrotnem więzieniem w czasie niespokojnych lat najsilniejszych nastrojów rewolucyjnych 1794—6. Montgomery nie był jednak rewolucjonistą. Jego pierwszy dłuższy utwór *The Wanderer of Switzerland* (1806) jest protestem w postaci opowieści cierpień emigranta przeciw zagarnięciu wolnej Szwajcarji przez rewolucyjną Francję; dalsza zaś działalność szła zawsze w kierunku obrony wolności przy pomocy legalnych środków, zwłaszcza spokojnej prasy, a zawsze na podkładzie humanitaryzmu. Na

cześć usunięcia niewolnictwa z kolonij angielskich pisze *The West Indies* (1809), gdzie daje całą historję powstania handlu niewolnikami i obrazy z życia tych nieszczęśliwych. W typie sielanki gessnerowskiej jest *The World before the Flood* (1813), gdzie na podstawie apokryfu Enocha stwarza Montgomery rasę olbrzymów, dzieci córek Kaina i aniołów, dręczących pokolenie prawdziwych ludzi; ci jednak uchodzą szczęśliwie zagłady. Obrazki miłości Javana i Zillah mają pewien sielankowy urok; scenerja, zapożyczona z Miltona i Gessnera, ma pewną dozę fantazji. Enoch przed porwaniem do nieba ma wizję, w której widzi niedaleki potop i szczęście świata w dalekiej przyszłości. Poemat *Greenland* (1819) jest niedokończonem epos, przedstawiającem w postaci rozważań członków misji Braci Morawskich (sekty pietystów w Anglji) i historję powstania tej sekty i dawniejszą bajeczną historję Grenlandji, dokąd ta rzeczywiście historyczna misja udaje się w pierwszej połowie XVIII wieku. Jest to pierwsza próba historjozofji, którą potem zawarł w poemaciku *The Pelican Islands* (1827), pisanym białym wierszem w przeciwieństwie do poprzednich utworów, pisanych dwuwierszem rymowanym, poemacie, wykazującym wyraźny wpływ Shelleya. Jest to monolog jakiegoś ducha, będącego odrębną indywidualnością; przenika on jednak czas i przestrzeń i widzi wszędzie ewolucję, tak materjalną, jak moralną, tę ostatnią i w obrębie całej ludzkości i w zakresie życia każdej jednostki. Z tem zaś wiąże się problem niesienia wiary w kolonje angielskie. Hymny wydał w r. 1822 jako *Songs of Zion*, a w wykładach swoich o literaturze zajmował się naukowo hymnologją i dał podstawy tej nauce.

Zasługuje niewątpliwie na to, aby się zajęto bliżej jego twórczością.

Z pośród kobiet-autorek jedną tylko na polu poezji można wymienić wybitniejszą przedstawicielkę, choć naturalnie poetek nie brakło wtedy w Anglji. Jest nią (o ile J. Baillie uważać będziemy wyłącznie za dramatopisarkę, choć jej szkockie wierszyki w swoim czasie wysoko ceniono) MARY TIGHE, z domu Blachford (1772—1810), ceniona wtedy bardzo autorka *Psyche*, pisanej stancą spenserowską. Treść jej jest z początku wiernem odtworzeniem apulejuszowej opowieści, ale od chwili rozstania się Psyche z Erosem dołącza się do kompozycji poematu alegorja spenserowska. Psyche, która ma się zamienić w *Love*, towarzyszy zbrojny rycerz; w czasie jej wędrówki przesuwa się przed nią szereg alegorycznych postaci. Na pierwsze miejsce wybija się krajobraz. Jest to kraj z bajki, kraj wymarzonej tęsknoty, owiany melancholją, jednem słowem, jest to krajobraz „wczesno-romantyczny“; ustąpi on wkrótce pełnemu barw jaskrawych krajobrazowi wschodniemu i włoskiemu. Jeżeli jednak w obrębie poezji trudno jest wymienić inne wybitniejsze pióro kobiece, to sfera powieści należy tu niepodzielnie do kobiety, do dwu pisarek o wielkiej wartości, Marji Edgeworth i Jane Austen.

Zanim jednak przejdę do powieści, która będzie tematem następnego rozdziału, muszę kilka słów poświęcić poecie, stojącym niejako na przejściu między twórczością poetycką a prozaiczną. Jest to GEORGE CRABBE (1754—1832), który już w okresie przedromantycznym wystąpił jako autor realistycznego obrazka wsi nadmorskiej, *The Village* (1783). Po ciężkich latach młodości, Crabbe, z zawodu lekarz, z za-

miłowania literat, uciekł się pod opiekę Burke'a w r. 1781, w chwili, gdy groziło mu więzienie za długi, i przy jego szlachetnej pomocy uszedłszy niebezpieczeństwa, wykończył poemaciki opisowe *The Library* (1781), *The Village* (1783) i *The Newspaper* (1785). Przyjąwszy święcenia kapłańskie, otrzymał w jakiś czas potem probostwo w Muston, gdzie jednak osiadł dopiero po trzynastu latach, mieszkając przedtem w odziedziczonym przypadkowo majątku żony. Zmuszony przez władzę kościelną, zjawił się w swej parafji w r. 1805, ale stosunki jego z parafjanami były nieświetne; okres jednak pobytu w Muston (do r. 1819, w którym przeniósł się do Trowbridge, poświęcając ostatnie lata życia wybitnej pracy filantropijnej w nowej parafji) jest okresem ukazywania się głównej części jego utworów i okresem także wytężonej pracy literackiej. *The Parish Register* (1807) i *The Borough* (1810) były już w całości lub częściowo przygotowane przedtem, *Tales in Verse* (1812) i *Tales of the Hall* (1819) powstały w Muston. Po śmierci poety wyszły jeszcze *Posthumous Tales* (1834), zaokrąglając liczbę wierszy prawie do 50.000, ułożonych (z wyjątkiem kilku zaledwie utworów, jak *Sir Eustace Grey* i *The Hall of Justice*, 1807) w dwuwiersz rymowany, wzorowany na Pope'ie, z bardzo małym procentem *enjambement*, ale nietylko nie posiadający gładkości i elegancji Pope'a, lecz umyślnie ciosany zgruba i przystosowany do „opowiadania". Wszystkie bowiem utwory Crabbe'a są opowiadaniami, w których przedewszystkiem idzie o fabułę, o treść zewnętrzną, mającemi jednak znaczenie „dokumentów ludzkich". Crabbe nie był zwolennikiem rewolucji, za blisko stał Burke'a, aby móc przejąć się jej ideałami, przytem i samo usposobienie, zdaje się,

egoistyczne, a przynajmniej pesymistyczne, nie pozwoliło mu na patrzenie zbyt różowe na gwałtowność przemian. To też w kilku „Powieściach wierszem“ dał wyraz swej niechęci i nieufności do haseł rewolucyjnych *(The Dumb Orators, The Gentleman Farmer, Edward Shore).* Tak samo nie sympatyzował Crabbe z budzącym się ruchem religijnym i z pewną niechęcią, za którą starał się wytłumaczyć w przedmowie, kreśli obraz życia duchowego metodystów (obu odłamów, reprezentowanych przez nauki Wesleya i Whitfielda) w czwartym liście swego „Miasteczka“; nie sympatyzował zaś jako z czemś, co wychodziło poza przeciętną normę życia. Pomimo jednak usuwania się z pod wpływów ducha czasu Crabbe spotkał się z nim na punkcie, w którym umożliwiło mu to jego usposobienie trzeźwe i krytyczne. Zrozumiał dążność społeczeństwa do interesowania się nieznanem mu dotąd życiem warstw niższych i spostrzegł konieczność dostarczenia mu właśnie owych „dokumentów ludzkich“, coprawda nie w postaci przeżyć psychicznych, jak ich dostarczają „sielanki“ Wordswortha, ale w postaci szeregu przejść życiowych, ilustrujących typowe stosunki życiowe. Jego opowiadania są surowym materjałem powieściowym; dalsze subtelniejsze opracowanie tego materjału musiałoby z konieczności rozsadzić ramy wiązanej mowy poezji. Ta bowiem nie pozwala na ostateczny realizm szczegółów, wymaga natomiast ze strony autora pewnego subjektywizmu (czy to w postaci stworzenia odpowiedniego nastroju, czy też nachylenia akcji ku pewnej tendencji moralnej), dając wzamian zato większą swobodę w logicznem (to jest właśnie: mało logicznem) operowaniu szczegółami opowieści. Crabbe utrzymuje się istotnie na pograniczu powieści

i poematu. Korzysta ze swobody, dozwolonej poecie w ustosunkowaniu elementów materjału: wprowadza swobodnie obrazki natury (bardzo ładne, dokładne w szczegółach, zwłaszcza nadmorskie), przedłuża dowolnie dialogi na niekorzyść samej akcji, tej zaś często nie daje specjalnej pointy, każąc nam zajmować się więcej szczegółami bocznemi opowieści, niż jej zasadniczym przebiegiem; z drugiej strony, jako powieściopisarz, daje mnóstwo szczegółów realistycznych i nie zajmuje żadnego stanowiska. Jedynem stanowiskiem, jakie mógłby zająć ze względu na swoje usposobienie, byłoby satyryczne oświetlenie tematu. Ale Crabbe zdaje sobie dobrze sprawę, że satyra się przeżyła (choć broni jej w przedmowie do „Powieści wierszem“ z r. 1812); przecież nawet w stosunku do opisywanych warstw (niższych, niż ta, w której się sam autor znajdował) byłoby takie oświetlenie wobec nastroju chwili czynem poniekąd nieszlachetnym. Crabbe staje na stanowisku bezstronnego obserwatora, chce malować życie takiem, jakiem jest, ale wyłącza, o ile możności momenty społeczne i tem jest podobny do Jane Austen, choć ta patrzyła głębiej, a czując żywiej, niż Crabbe, zbliżyła się więcej do swej chwili. Realizm Crabbe'a jest właśnie na pograniczu prozy i poezji. On sam wyraźnie to zaznacza w przedmowie do „Powieści“ z r. 1812, kiedy mówi, że „celem poezji jest zainteresowanie uwagi czytelnika, oderwanie jego umysłu od bolesnych rzeczywistych momentów aktualnego żywota, od codziennych zajęć i wiecznie powtarzających się zgryzot, danie mu odpoczynku przez podstawienie na ich miejsce przedmiotów, które może roztrząsać z pewnem zaciekawieniem i zadowoleniem“. Do tych celów do-

skonale nadają się właśnie rysunki owych przeróżnych trosk i zajęć życiowych z dwoma zastrzeżeniami: że nie będą to troski czytelnika (a wobec środowiska niższej warstwy, w jakiej się jego powieści odbywają, niebezpieczeństwo to nie zachodziło) i że obraz ten, „prawdziwie skopjowany z życia“, nie będzie wykraczał „przeciw regułom przyzwoitości i dobrych obyczajów, przeciw ważniejszym przepisom moralności i religji“. Jest to zupełna, dokładna charakterystyka „realizmu“ literatury angielskiej, jest to, przynajmniej do okresu obecnego, noszącego nazwę „georgjańskiego“, granica, do jakiej doszła literatura angielska w malowaniu życia. Jako pierwszy „realista“ w tej literaturze, Crabbe zasługuje zupełnie słusznie na określenie Byrona, który w swej młodocianej satyrze nazwał go „the Nature's sternest painter but the best“ i który go wysoko, niezawodnie nawet za wysoko, cenił do końca. Widać jednak z powyższych słów Crabbe'a, że do życia podchodzi on jako artysta, jako literat, szukający świadomie tematu dla swojej twórczości, że małą rolę odgrywa dla niego świat idei. Ale i ten świat musiał do niego przemówić i ostatnia jego rzecz, *The Tales of the Hall*, jest próbą epopei, tak ze względu na układ jak i na moralny sens, który odróżnia epopeę prawdziwą od powieści anegdotycznej. Wynika to zajęcie moralnego stanowiska może i z tego momentu, że Crabbe obracał się tutaj w obrębie swej własnej sfery towarzyskiej. Poprzednie utwory mówią o postaciach z nieco lub z wiele nawet niższych warstw; tam, gdzie aktorzy pochodzą z warstw wyższych, są oni prawie zawsze przedstawieni w świetle ironicznem (*The Patron — The Almshouse*, w *The Borough* listy XIII do XVI); widać zaś, że Crabbe świadomie nie zajmuje

stanowiska moralnego wobec sfer społecznie niższych. Kompozycyjnie przedstawiają się poprzednie utwory jako stopniowe rozszerzanie tego samego materjału. *The Parish Register* zbiera w trzech księgach „Urodziny“, „Śluby“ i „Pogrzeby“ życie przeciętnej wsi angielskiej w szereg króciutkich historyjek o zarysach „typowych wydarzeń“. *The Borough* (dwadzieścia cztery listów rzekomego przyjaciela do poety) jest obrazem Aldeburgh w Suffolk, rodzinnego miasteczka nadmorskiego poety, obrazem, składającym się również z typowych przebiegów życia, ułożonym według zawodów, przyczem rozmiar poematu pozwala na szersze traktowanie materjału fabuły. *Tales* (21 opowieści) są już powiastkami, niezwiązanemi żadną ramą wspólną, gdzie swoboda miejsca pozwala na szczegółowy rysunek psychologiczny, gdzie treść nie jest jednak na tyle zindywidualizowana, aby stać się przedmiotem nowelki, element tragiczny bowiem ma i tu prawie zawsze cechy „typowego zdarzenia“. Natomiast powiastki o charakterze wesołym są doskonałemi *comedy of manners* w minjaturze (*The Frank Courtship*, *The Widow's Tale* i t. d.) i należą do najlepszych rzeczy Crabbe'a. Trzeba wogóle stwierdzić, że, pomimo niechętnego stanowiska do przemian politycznych (stosunek do prawa wyborczego w *Elections*, list V w „Miasteczku“), u Crabbe'a zaszła zmiana w poglądzie na warstwy niższe: obok dużej, przeważającej jeszcze ilości obrazków ponurych i przykrych, pojawiają się bardzo sympatyczne postaci z pośród ludu, jak w wyżej wymienionych powiastkach, lub jak Izaak Ashford z *The Parish Register*, lub Colin Grey, mały farmer, który swoją miłością zdobywa wreszcie córkę ubogiego duchownego, Jessie Brown. Ten ostatni szczegół — to dość cha-

rakterystyczne *signum temporis*. Dodajmy jednak, że takich szczegółów jest u Crabbe'a względnie niewiele. Jego stanowisko społeczne możnaby raczej określić jako protest przeciw pokrzywdzeniu materjalnemu warstwy inteligencji i pracowników umysłowych wobec prądów, które wyniosły nowe warstwy na powierzchnię życia, warstwy, nie potrzebujące jeszcze „literatury“ w szerokim zakresie. To zjawisko jednak, zupełnie naturalne wobec wielkich przemian społecznych, trwało tylko chwilowo. Po roku 1810 (gdyż właśnie ostatni rozdział „Miasteczka“, wydanego w tym roku, protestuje najsilniej przeciw temu zjawisku) literatura rozlała się szybko po Anglji i niebywałe powodzenie Byrona i Scotta jest najlepszym dowodem, że nowe warstwy nabrały już kulturalnych dążności, osadziwszy się mocno na zajętem stanowisku społecznem.

Dowodem właśnie zainteresowania literackiego było ukazanie się (bezimiennie) w r. 1812 *Rejected Addresses or The New Theatrum Poetarum*, zbioru przepysznych trawestacyj, odnoszących się do najbardziej znanych wtedy autorów. Twórcami trawestacyj byli dwaj bracia: James Smith (1775—1839) i Horacy Smith (1779—1849), z zawodu prawnicy i bankierzy. James pisał później farsy w stylu dziejszych rewij („entertainments“ dla słynnego komika Kar. Matthewsa), młodszy zaś, Horacy, miał ambicje wyższe i próbował swoich sił w powieści społecznej i historycznej, z których najlepsza rzecz *Brambletye House* (1826) na tle epoki „Commonwealthu“ jest jednak bardzo słaba. Jako parodja literacka są „Odrzucone Przemówienia Wstępne“ niedoścignione. Już przedtem ukazały się próby tego typu — np. w „Anti-Jakobinie“, gdzie jed-

nak kładziono nacisk na stronę polityczną twórczości pisarza. Tutaj korzystając z faktu, że na otwarcie odbudowanego po pożarze teatru Drury Lane przesłano mnóstwo „adresów“, które odrzucono wszystkie (wygłoszony został adres Byrona poza konkursem, zresztą bardzo słaby), użyli Smithowie motywu czysto towarzysko-literackiego, aby z komicznej strony przedstawić światopoglądy i formy kompozycyjne najlepszych wtedy lub najbardziej znanych autorów, ubrawszy je w podobne do złudzenia formy rytmiczne. Są więc: Wordsworth i Coleridge, Byron i Scott, Moore i Southey, Mat. Gregory Lewis i Crabbe — przy nich to lekko wklęsłe źwierciadło pokazuje nam, jak niewielka przestrzeń dzieli „sublime“ od „ridicule“, prawdziwą twórczość od maniery. Obok nich są już tylko komiczne postaci, reprezentujące gatunki modne, poczęści wymierające i komiczne udawaniem żywotności, jak Dr. Busby z „poezji uczonej“ dydaktycznej, W. Spencer z poezji „komplementowej“ typu XVIII wieku, jak sentymentaliści, a raczej sentymentalistki z typu „Anny Matyldy“ (Anna Cowley) i Anny Seward, jak szkoła poetów „dworskich“, politycznych pieczeniarzy, piszących po gazetach rządowych, w postaci Fitzgeralda. Dla dopełnienia przekroju dodają oni świetną prozaiczną przemowę Cobbetta i artykuł wydawcy hallo-patrjotycznej gazety *The Morning Post*, dalej utwór „poety z pikników“ w formie „improwizacji“ i rzeczy, charakteryzujące gust publiczności do sentymentalnych sztuczydeł, jak łzawo-moralny *George Barnwell* lub przeróbki z Kotzebuego, np. sławny *The Stranger*, albo wreszcie fałszywie ujęte w sentymentalizmie przeróbki Shakespeare’a (przypomnę tutaj mimochodem, że do r. 1826 grywano „Króla Lira“ z szczęśliwem zakończeniem). Jest i połą-

czenie z dalszą przyszłością przez wprowadzenie humorysty Teodora Hooka (1788—1841), który wtedy dostarczał komicznych operetek, potem nowelek („Sayings and Doings“ 1824—28), nieco wyprzedzających Dickensa; jego główna działalność literacka w postaci nowel, zbliżonych do Dickensa, przypada jednak na lata poza naszym okresem. *Rejected Addresses* stworzyły całą szkołę „parodji“, kwitnącą przez dwa następne pokolenia w Anglji; dla romantyzmu mają ważne znaczenie, pokazując w mikrokosmie przekrój zainteresowań literackich, a nawet nie brak im uśmiechu prawdziwego humoru, który wywołał właśnie tę pracę: oto dwaj bracia z prawdziwie gentlemańskim gestem umieszczają wśród parodji poetów swój własny, na serjo napisany i odrzucony „Adres“.

Szerokie i gorące przyjęcie tego zbiorku, nie będącego wcale satyrą, świadczy o typie zainteresowań i o napięciu zainteresowań literackich. Jesteśmy — czujemy to wyraźnie — w okresie jakiejś pełni sił twórczych.

Bibljografja

Mniejsi autorowie posiadają dobre monografje o sobie w serji „English Men of Letters“ i tak:

Dowden Edw.: Southey. (1874) 1909.

Gwynn Stephen: Thomas Moore. 1905.

Colvin Sidney: Landor. (1881) 1909.

Ainger Alfred: Crabbe. 1903.

O S. Rogersie jest rzecz: Roberts: S. Rogers and his circle. 1910.

O J. Baillie dobra dysertacja amerykańska: Carhart Marg. S.: The Life and Work of J. Baillie. 1923.

G. Saintsbury daje szereg artykułów o średniej wartości w „Studies in English Literature“, 1923, tom II: Crabbe, Hogg,

Moore, Southey, English War-Song and Campbell. Tom III: Landor.

Artykuł o Crabbem L. Stephena w „Hours in the Library" t. II, (1876) 1920.

Pasta Herman: G. Crabbe, 1899; pierwsza próba charakterystyki, dość słaba.

Dla Smithów „A Century of Parody and Imitation" edited by Walter Jerrold and R. M. Leonard. 1913.

Wydania: Campbell: The Complete Poetical Works edited by J. Logie Robertson. 1907. Crabbe G.: The Poetical Works of George Crabbe edited by J. Carlyle and R. M. Carlyle. 1908.

Wydań innych poetów bez wstępów i not nie cytuję.

ROZDZIAŁ VI

Powieść w latach 1798—1814

Powieść angielska z pierwszej połowy okresu romantycznego, okresu przedscottowskiego, częściowo pozornie, częściowo rzeczywiście nie odchyla się prawie wcale od linji rozwojowej powieści XVIII wieku w przeciwieństwie do poezji, której znaczne odchylenie widzieliśmy w postaci wyboru jednych elementów a odrzuceniu drugich. Rzeczywisty brak odchylenia spowodowany jest faktem, że powieść angielska od samego swego początku miała demokratyczne tendencje, że wogóle zrodziła się z konieczności propagandy moralno-obywatelskiej na podłożu demokratyzmu psyche angielskiej. Wszakże trzej pierwsi powieściopisarze trzech pierwszych pokoleń, potrzebujących powieści, są mieszczanami lub małomieszczanami bez uniwersyteckiego wykształcenia, praktycznymi ludźmi zawodu, których jedynie zmusił do pisania powieści pęd do pracy nad moralnością społeczeństwa, wysuwającą się z pod kierownictwa duchowieństwa wobec rozkładu anglikanizmu. Są to krawiec John Bunyan ze swoim „Postępem Pielgrzyma“ (1678), Defoe, syn rzeźnika, a sam buchalter, ze swoją wielką epopeą moralnego rozwoju samodzielności w „Robinsonie Crusoe“ (1719) i Richardson, drukarz, ze swemi powieściami, udowadniającemi konieczność istnienia moralności obycza-

jowej (1740—1758). Powieść angielska drugiej połowy XVIII wieku nie ma rewolucyjnego charakteru; w Anglji też nie było rewolucji i właśnie może poznanie powieści angielskiej pozwala w pełnej mierze zrozumieć fakt, że w Anglji do rewolucji dojść nie mogło. Niemniej jednak ideał demokratyczny tkwił w tej powieści, której głównym czytelnikiem było mieszczaństwo angielskie (przedewszystkiem londyńskie), i idea ta objawiała się narazie krytyką i to krytyką wesołą urządzeń społecznych w satyrze Fieldinga (1740—1750) i krytyką „towarzystwa“ angielskiego w powieściach Fanny Burney, przedewszystkiem w „Ewelinie“ (1778). Ale i pozytywny ideał demokratyczny, nie rewolucyjny, widzimy w powieści tego okresu: jest to najpoczciwszy, rozumny sercem „Wikary z Wakefieldu“ Goldsmitha (1768), przedstawiciel pracy pełnej poświęcenia i dobroci w najbliższem otoczeniu, pogodnie zgadzający się z życiem i z tem, co ono niesie, którego godność leży w nim samym, nie w stanowisku, jakie zajmuje lub mógłby zajmować. Wielkie zainteresowanie powieścią jest przyczyną rozwidlania się jej na różne typy. Powstaje powieść „sentymentalna“, jako pierwsza próba powieści psychologicznej, ale z uwzględnieniem poglądu na świat autora (Sterne, Mackenzie); powstaje jeszcze bardziej literacki kierunek „romansu grozy“ (Hor. Walpole, Anna Radcliffe, M. Greg. Lewis), który szarpie nerwy czytelnika i dobrze oddaje nastrój przedrewolucyjny niepokoju i nerwowego oczekiwania na wyładowanie się nieznanych sił; powstaje powieść czysto wychowawcza, której najlepszym egzemplarzem jest Tomasza Daya „Sandford i Merton“, długa historja o zepsutym chłopcu ze sfer bogatych i dzielnym chłopcu ze sfer wiejskich drobnych właści-

cieli. Obok tego istnieje wciąż powieść moralno-obyczajowa, właśnie F. Burney („Cecilia“, 1782, i znacznie słabsza „Camilla“, 1796) i szeregu innych autorów, a raczej, po największej części, autorek.

W okresie rewolucji pojawia się oczywiście grupa „rewolucjonistów“ — są to jednak przeważnie siły słabsze i ideały ich niezawsze są skrajne. Najskrajniejszy jest może wybitny radykał Tomasz Holcroft w *Annie St. Ives* (1792) i Bage w *Hermsprong; or, the Man as he is not* (1796), ale WILLIAM GODWIN, którego *Political Justice* zbliża się bardzo do zasad, głoszonych w powieści Holcrofta, porusza w powieściach swoich raczej tematy ogólniejsze, niż temat aktualnej przebudowy społecznej. W *Kalebie Williamsie* (1794) bohater Falkland jest wprawdzie ofiarą fałszywego pojęcia honoru, regulującego etykę społeczną i z powodu swego fałszu kierującego ją właśnie na błędne tory (stąd główny tytuł: *Things as they are*), ale zarazem jest ten bohater ofiarą instynktu ciekawości swego sekretarza Kaleba, którego wcale dobrem studjum psychologicznem jest ta powieść, jeszcze do dziś żywotna. Inne powieści jego są słabe: *Fleetwood* (1805) zawiera pewne próby autoanalizy, *St. Leon* (1799) porusza problem wiecznego życia razem z motywem przygnębiającej tajemnicy, *Mandeville* (1817) zastanawia się nad problemem źródła zła, ale zatrzymuje się na odkryciu go jedynie jako działanie otoczenia. Wszystkie powieści są ilustracją zamierzoną lub mimowolną zasadniczej osi jego systemu moralno-społecznego *necessity*; najjaskrawszą jest *Caleb Williams* z obrazem bezradności jednostki wobec przemocy warstw uprzywilejowanych, ale wraz z przebrzmieniem idej Godwina straciły także i powieści jego znaczenie. Elżbieta Inch-

bald, należąca do tej samej grupy, jest autorką dwóch powieści: *A Simple Story* (1791), opowiada o zdradzie małżeńskiej i o zagojeniu rany, zadanej przez nią mężowi, pod wpływem miłości córki niewiernej żony, z początku odrzuconej, ale zwyciężającej w swoich staraniach o zdobycie serca ojca; *Nature and Art* (1796) zaś zawiera historję dwóch krewnych, chowanych w innych warunkach, z których jeden jest zepsutem dzieckiem arystokracji, drugi kształci się na ideach rousseau'owskiego Emila, historję kulminującą w tragedji uwiedzionej dziewczyny dzieciobójczyni, skazanej na śmierć przez sędziego, swego uwodziciela. Tu jednak ideały rewolucyjne mają charakter spokojnych żądań kulturalnej pracy nad ludem. Charlotte Smith w bardzo zresztą moralnym *Desmondzie* (1792) głosi również hasła rewolucyjne, w *Old Manor House* (1793) stawia za wzór urządzeń społecznych ustrój młodych Stanów Zjednoczonych Ameryki. Ale powieść rewolucyjna wymiera prędko; za jej kamień nagrobny możnaby uważać *Adelinę Mowbray* (1804) Amelji Opie. Autorka ta, należąc do grupy londyńskiej Godwina, przeszła z niej później do bardziej twórczych społecznie, istotnie demokratycznych, kwakrów i w swojej powieści wzięła za temat przygody największego bojownika o prawa kobiety, Marji Wollstonecraft Godwin, która padła ofiarą swoich doktryn o wolnej miłości (przed małżeństwem z Godwinem). Małżeństwo okazało się jednak instytucją społecznie dodatnią i społecznie konieczną.

Wielka powieść angielska z lat 1798—1814, reprezentowana przez twórczość Marji Edgeworth (1767—1849) i Jane Austen (1775—1817), nie ma nic wspólnego z grupą rewolucyjną, nawiązuje zato do poważnej powieści Richardsona, Goldsmitha i F. Bur-

ney, biorąc za swój temat stosunki obyczajowe i zajmując stanowisko zdrowej demokratycznej moralności. Co do formy, to nie ma większych różnic między tą powieścią a powieścią z przed pół wieku w splataniu wątku powieściowego i w używaniu stałych motywów w zakresie „wypadków“ fabuły. Ale przy bliższej analizie pozory bliskiego pokrewieństwa zanikają. Powieści Marji Edgeworth i Jane Austen treściowo i formalnie należą do epoki porewolucyjnej, do „naszej“ epoki dziejowej, podczas gdy tamta powieść jest już tylko nie dającym się zastosować do naszych potrzeb schematem moralno-społecznym, z wyjątkiem „Wikarego z Wakefieldu“, posiadającego pozytywny, ogólno-ludzki, wieczny ideał. Naturalnie jest tu mowa o treści i o formie wewnętrznej. Kompozycyjnie (forma wewnętrzna) powieść ta segreguje troskliwiej wypadki, niż jej poprzedniczka, usuwa moment awanturniczy, zbliża przebieg fabuły do normalnego przebiegu życia, zastępując epizody „przygód“ obrazami życia obyczajowego. Obrazy te są tworzone na podstawie autopsji, ścisłej obserwacji ze strony autora i jako takie posiadają wybitny charakter lokalny, co zwłaszcza występuje silnie w „irlandzkich“ powieściach M. Edgeworth, stanowiących jej *chef d'oeuvre.* Razem z obyczajami lokalnemi dostaje się do powieści i lokalna natura. Choć w powieści grozy pojawiał się krajobraz, był to jednak krajobraz stylizowany, tutaj jest to krajobraz rzeczywisty, związany z ogólnem lokalnem zabarwieniem. Obok lokalności obyczajów, będącej rysem charakterystycznym dla epoki przejściowej, chcącej utrwalić w dziele artystycznem wymierające szczegóły życia, pojawia się w powieści „problem“, który jest znowu troską autora o powstającą nową obyczajo-

wość, budującą się na nowych prawie zupełnie podstawach społecznych. Problem ten, ta nowa treść wewnętrzna, występuje bądźto zupełnie wyraźnie, tworząc tak zwaną *novel of purpose* (M. Edgeworth), bądź też jest tłem powieści lub raczej atmosferą, *milieu* powieści, jak u Jane Austen.

Marja Edgeworth, wychowywana przez swego bardzo zdolnego ojca, pełnego pomysłów pedagogicznych i techniczno-kulturalnych, wykreśla sobie zawsze w swych powieściach bardzo wyraźną linję pedagogiczną, o ile nie są to utwory, poświęcone przedewszystkiem obrazowi wymierającej starej Irlandji. Po powiastkach dla młodzieży, pisanych na spółkę z ojcem, który zresztą i w poważniejszych jej rzeczach poprawiał z gruntu całe ustępy albo wstawiał nowe, zadebjutowała samodzielnie w dość późnym wieku szkicem irlandzkim *Castle Rackrent* w r. 1800, znacząc nim nową epokę powieści angielskiej. Pochodziła z dawno osiadłej w Irlandji rodziny angielskiej, ale wychowywała się w Anglji i już jako dorosła osoba przeniosła się na „drugą wyspę Johna Bulla“. Irlandja przechodziła właśnie kryzys zawierania unji z Anglją i, naturalnym biegiem rzeczy, ze zmianą porządku politycznego, musiała nastąpić w Irlandji gruntowna zmiana porządku społecznego, przyśpieszona przez takąż zmianę i w Anglji. W bystro patrzących oczach powieściopisarki, która nie przyzwyczaiła się do stanu rzeczy w Irlandji wskutek nie przebywania w niej od lat najmłodszych, obraz wymierającego systemu społecznego przedstawił się w całej swojej jaskrawej barwności dni jesiennych, w całej pełni swojej dziwacznej odrębności i jako taki przeniósł się na karty „Zamku Rackrent“. Ale M. Edgeworth nie traktowała Irlandji wyłącznie jako przed-

miotu obserwacji, wkładała także dużo uczucia w stosunek do niej i stworzyła z niej także problem. Już w „Zamku Rackrent“ uczucie serdecznej troski w stosunku do niej przesłania mgłą brudniejsze barwy rysunku. Opowiada o wymierającej Irlandji nie sama autorka, ale stary sługa, pierwszy stary sługa w literaturze angielskiej powieściowej, Thady Quirk, który usprawiedliwia wszystkie wady swoich ostatnich czterech panów. Sir Patrick Rackrent był ostatnim przedstawicielem gościnności irlandzkiej, był wynalazcą whisky z malin i „więcej miał przez cały rok gości, niż mógł pomieścić w domu“; umarł, wychylając toast. Następca jego, Sir Murtagh, był prawnikiem i miał 49 procesów, z których „nie przegrał ani jednego prócz siedmnastu“, ale skąpstwo jego i żony nie mogło już powstrzymać ruiny domu Rackrentów. Kiedy umarł nagle w czasie kłótni z żoną na tle oszczędności, Sir Kit (Krzysztof), jego młodszy brat, dopomagał z początku do ruiny, której chciał poniewczasie zapobiec przez małżeństwo z Żydówką; jego stosunek do niej, więzienie jej, jego pojedynki, zakończone śmiercią, stanowią świetne rodzajowe obrazki z życia degenerującej szlachty. Ostatnim był Sir Condy (Conolly) z bocznej linji, już zupełnie słaby, bezwolny człowiek; waha się między małżeństwem z sąsiednią panną z bogatej rodziny a dziewczyną z rodziny Thady'ego i decyzję powierza rzuceniu monety; daje się wybrać do parlamentu i traci doszczętnie resztki fortuny, która przechodzi prawie w całości w ręce Jazona Quirka, syna Thady'ego. Wyrosło nowe pokolenie trochę *per fas*, więcej *per nefas*, ale ono będzie dbać o siebie. „Honest Thady“ nie może jednak synowi przebaczyć jego niewierności wobec rodu swych panów. Zrobiwszy głębo-

kie wrażenie swojem małem arcydziełem, M. Edgeworth wystąpiła w r. 1802 z „Essayem o irlandzkich bykach“, t. j. o paradoksalnych powiedzeniach Irlandczyków, stanowiących przedmiot dowcipów towarzystwa angielskiego. Jest to jednak coś więcej niż wykazanie, że to, co uchodzi za błąd, jest w swej istocie dowcipem i naturalnym sposobem wyrażania się, wyrosłym na bujnym gruncie wyobraźni Irlandczyków — jest to bardzo piękna i doskonale artystycznie przeprowadzona obrona charakteru narodowego irlandzkiego, zakończona śmiałem, ironicznem wezwaniem, aby Anglja nie popełniała „praktycznego byka irlandzkiego“ w złem traktowaniu Irlandji nadal. I wciąż jeszcze pracuje M. Edgeworth w tym kierunku. W powieści *The Absentee* (1809) zwraca się do Irlandczyków i porusza poważny i dręczący problem „absentowania“ się obywatelstwa anglo-irlandzkiego, które przebywa tylko w Londynie, nie troszczy się o los swoich majątków i zostawia swoich poddanych na łaskę administratorów, często nieuczciwych. Posiadanie ziemi stwarza obowiązki — głosi M. Edgeworth — przedewszystkiem obowiązek szerzenia kultury. Jest to nowa, porewolucyjna, szlachetna myśl społeczna. Autorka dała jej już poprzednio wyraz, choć jeszcze niezupełny, w powieści *Ennui*. Znudzony życiem wielkomiejskiem i życiem wogóle, bohater powieści, lord Glenthorn, absentysta irlandzki, przyjeżdża z wizytą do nieznanego sobie zupełnie majątku swego w Irlandji, widzi nędzę swych poddanych, chce dla nich zacząć pracować, ale dowiaduje się, że nie jest właścicielem tych włości, jako podstawione dziecko; rezygnuje zatem na rzecz prawdziwego właściciela, który wychował się jako prosty włościanin; straciwszy już przedtem majątek żony,

osiada w Irlandji w skromnych warunkach, uleczony ze swego „znudzenia“. Trzeba tu wyjaśnić, że kwestja „dziedziczności“ nie odgrywa wtedy żadnej roli w literaturze (zato odgrywa w pełni kwestja dziedziczenia); cały rozwój psychiki ludzkiej sprowadza się do wychowania, które jest wszechpotężne — to jeden z charakterystycznych momentów dla okresu rewolucji. W *Ennui* na pierwszy plan wysuwają się obrazy nędzy irlandzkiej, za nią w znacznej mierze ponoszą winę właściciele. Ojciec Marji, Ryszard Lovell Edgeworth, zajmował się bardzo troskliwie swym ogromnym majątkiem i w czasie rozruchów w r. 1798 dwór jego został przez podpalaczów oszczędzony. Ostatnia z powieści irlandzkich, *Ormond* (1817) jest raczej na szerszą skalę zakrojonym obrazem obyczajów irlandzkich na przełomie wieku XVIII i XIX, niż powieścią; w centrum jej znajdują się dwa typy, dwaj opiekunowie młodego bohatera, Harry'ego Ormonda: przebiegły polityk, Sir Ulick O'Shane, i gościnny hulaka-autokrata, Sir Cornelius O'Shane, zwany „king Corny of the Black Island“. Obaj kończą tragicznie i charakterystycznie: Sir Ulick samobójstwem po bankructwie finansowam, „Król Corny“ wskutek przypadku ze strzelbą myśliwską. Te samobójstwa są niemal symboliczne. Irlandja pojawia się też w kilku z jej krótszych opowiadań, zbieranych w zbiory *Moral Tales* i *Popular Tales*, nadając zwykle żywsze barwy tym utworom o wybitnie moralnej tendencji. Powieści nie-irlandzkie straciły już dzisiaj swą świeżość, ale w swoim czasie zaciekawiały problemami. *Belinda* (1801) walczyła przeciw zepsuciu kobiet z towarzystwa, a temat był bardzo na czasie; *Patronage* (1814) wskazywała niebezpieczeństwo poddawania ustroju

kościelnego władzy świeckiej i żądała odrodzenia religijnego, przyczem i problem reformy wyborczej był poruszony; *Harrington* (1817) był pierwszym — zdaje się — przejawem ideologji filosemickiej, dla owych czasów bardzo znamiennym wobec dojścia bogatych warstw żydowskich do znaczenia w okresie wojen napoleońskich. Krótsze powieści, zebrane w serje *Tales of Fashionable Life* (gdzie i *Ennui* i *The Absentee* się pojawiły), mają zawsze również pewną tendencję moralną, zamkniętą jednak w obrębie zagadnień „towarzystwa". Ostatnia jej powieść, *Helen* (1834), wychodzi już poza ramy naszego okresu i jest odmienna w typie, ma mniej pierwiastku dydaktycznego i zbliża się do powieści „wiktorjańskiej"; należy do lepszych jej rzeczy.

Czytając sześć powieści Jane Austen, które pozostały po jej stosunkowo krótkiem i bardzo nieobfitem w przygody życiu niezamężnej córki wykształconego pastora (z dobrej rodziny, ale o dość skromnych środkach finansowych), czytając te powieści, stanowiące, prócz kilku opowiastek młodzieńczych (wydanych dopiero w r. 1921) i dwóch fragmentów, cały jej dorobek literacki, dziwimy się z początku dwom rzeczom. Patrząc na daty pierwszych wydań od r. 1811—1818, dziwimy się, że atmosfera tych pogodnych opowiadań nie wykazuje żadnego związku z atmosferą epoki, jaką widzieliśmy w poezji; nie słychać w nich żadnych haseł rewolucyjnych i narodowych, tylko w ostatniej powieści, *Persuasion*, jest oddźwięk literatury współczesnej, jest mowa o Byronie i Scott'cie (jako poecie) i krytyka tych autorów. A dalej dziwimy się, że wojna w żaden sposób nie dotyka tego życia, dziwimy się zaś dlatego, że prawda życia występuje tak wyraźnie w powieściach Jane Au-

sten, iż musimy je traktować jako bezwzględnie wierny obraz danej chwili. Ale i w jednym i drugim wypadku znajdziemy wytłumaczenie i, co więcej, zrozumiemy jeszcze silniej prawdę obrazu. Oto przedewszystkiem daty druku nie mówią nam nic o datach powstania. *Sense and Sensibility*, wydane w r. 1811, należy do grupy rzeczy, pisanych w Steventon (miejscu jej urodzenia) i było pisane w r. 1797—1798, a nawet jest przeróbką rzeczy wcześniejszej, komponowanej, za wzorem Richardsona, w listach, *Elinor and Marianne* w r. 1796; taką samą formę listową miał niedokończony fragment *Lady Susan*, pochodzący niezawodnie z przed r. 1796. Do okresu w Steventon należy także *Pride and Prejudice*, wydana i przerobiona przed drukiem w r. 1813, ale napisana jeszcze w r. 1796, jako *First Impressions*; w ten sposób była pierwszem wielkiem dziełem autorki *Northanger Abbey*, parodja „powieści grozy", pochodzi z r. 1798; sprzedana księgarzowi w Bath w r. 1803 za 10 funtów, przeleżała się u niego przez 10 lat i odkupiona przez brata autorki, a nie posiadając już wtedy aktualnej treści, nie ukazała się za życia Jane, lecz dopiero po jej śmierci, w r. 1818. Otóż te trzy pierwsze powieści pochodzą z czasów, kiedy wprawdzie hasła rewolucyjne rozbrzmiewały w Londynie i po większych miastach prowincjonalnych — powieści „rewolucyjne" pisała, jak widzieliśmy, „londyńska koterja" — ale na spokojnej wsi na południu Anglji, w Hampshire, w zupełnem oddaleniu od powstających centrów przemysłowych północy, hasła te traciły swoją moc i nie mogły przemawiać do młodej dziewczyny, 21- czy 22-letniej, jak wogóle nie przemawiały prawdopodobnie do jej otoczenia. Druga serja trzech powieści powstała później w czasie pobytu w Chawton. Niepowodzenia w wydaniu

pierwszych utworów i poniekąd dość ciasne warunki materjalne nie pozwoliły Jane, w czasie jej pobytu kolejnego w Bath i Southampton od 1801—1809, na swobodną twórczość. Z tych czasów pochodzi fragment *The Watsons.* Dopiero zamieszkanie w dobrych warunkach w majątku jednego z braci i równoczesne zdobycie sobie sławy powieściami, wydanemi w r. 1811 i 1813, zpowrotem sprowadziło chęć twórczą, i w r. 1812 pisze Jane Austen *Mansfield Park* (wyd. 1814), w 1814 *Emma* (wyd. 1816) i w 1816 *Persuasion* (wyd. pośmiertne 1818). Te lata 1812—1816 to znowu okres szczęśliwie się kończącej długotrwałej wojny, który później, niedługo już, przemienia się w okres zaburzeń politycznych, zakończonych reformą wyborczą w r. 1832, ale narazie jest to względnie spokojne intermezzo między dwoma okresami burzy. I tu znowu wieś przeżywała czasy dość dużego dobrobytu, wywołanego wzmożeniem produkcji i podniesieniem cen na produkty wiejskie w latach wojny. Tak więc spokojne tło powieści Jane Austen nie stoi w sprzeczności z istotnem życiem chwili. Ona sama (pisząc z okazji słuchania głośnej lektury *Pride and Prejudice*) zarzuca swojej powieści, że „jest właściwie za lekka i za jasna i zanadto mieniąca się“, że „potrzebuje nieco cienia i rozciągnięcia tu i ówdzie rozdziałem z nauką moralną *(a long chapter of sense)*, jeżeliby to można było zrobić“, ale dodaje zaraz: „jeżeli zaś nie, to rozdziałem o jakimś poważnym nonsensie, o czemś, niezwiązanem z fabułą, jakimś essayem o stylu, krytyką W. Scotta lub historją Bonapartego lub czemś, coby tworzyło kontrast i przywodziło czytelnika zpowrotem, ze wzmożoną przyjemnością, do wesołości i epigramatyzmu ogólnego stylu powieści“. Ta „historja Bonapartego“ intereso-

wała zatem autorkę, ale w stosunku do tematu, jakim zajmowała się Jane Austen, w stosunku do życia średnich warstw obywatelskich, była ona tylko „poważnym nonsensem“, nie wchodziła w grę w ich życiu. Wojna bowiem — trzeba sobie dobrze to uprzytomnić — nie dotykała albo prawie, albo nawet zupełnie społeczeństwa angielskiego przed rokiem 1798, a i potem nie psuła zasadniczych linij życia towarzyskiego w Anglji. Przypomnijmy sobie, że Byron w latach Somosierry i Saragossy odbywał podróże dla przyjemności do Hiszpanji i na Wschód, a opisy tej wycieczki: *Childe Harold* (I i II część) były większym wypadkiem dnia w Londynie niż wyprawa Napoleona na Moskwę. Ale wojna pomimo wszystko w powieściach Jane Austen istnieje, właśnie w formie życiowej takiej, jaką autorka poznała. Oto wojna z Francją zmusiła do stworzenia wielkiej floty i w tej budującej się na wielką skalę podstawie potęgi imperjum angielskiego znajdowała ujście energja młodej warstwy Anglików, którzy nie poszli za ideałami rewolucji, ale potrzebowali ideału i znaleźli go w twardej i niebezpiecznej służbie marynarskiej. Służba ta przynosiła zaszczyty, nierzadko majątek (wskutek podziału łupów wojennych między oficerów), podnosiła na wyższy stopień towarzyski. Służba ta dostarczyła szeregu przykładów wysokiego poświęcenia — najwyższym bohaterem narodowym został przecież admirał lord Nelson, ginący z wiekopomnemi słowami „o obowiązku Anglika“ na ustach. Dwaj bracia Jane byli marynarzami i jeden z nich został admirałem. To też marynarze pojawiają się w drugiej serji jej powieści; w *Mansfield Park* sympatyczny typ młodego adepta marynarki, Williama, brata bohaterki Fanny Price, jest umyślnie wprowadzony tylko nato,

aby typ taki pokazać; w ostatniej powieści najbliższej życia, *Persuasion*, jest już cały szereg postaci sympatycznych marynarzy: admirał Crofts, bohater powieści, kapitan Wentworth i jego dwaj przyjaciele, Harville i Berwick.

Już ten szczegół, tak żywotny i prawdziwy, każe nam spojrzeć głębiej w myśl Jane Austen. Zaraz oto i drugi szczegół występuje silniej. Młodzi ludzie, starający się o rękę bohaterek powieści, są w kilku wypadkach duchownymi — tak w *Northanger Abbey* Henry Tilney, w *Pride and Prejudice* Mr. Collins, w *Sense and Sensibility* Edward Ferrars, w *Mansfield Park* Edmund Bertram, w *Emmie* Mr. Elton. I tu w rysunku tych postaci zaznacza się różnica pochodu idei między dwoma okresami. Mr. Collins jest karykaturą duchownego, który w głupocie swojej i zarozumiałości poniża się przed niesympatyczną arystokratką, patronką dobrego probostwa, a wobec równych sobie stanem przybiera głos namaszczonego przekonania o wielkości swego zawodu. Henry Tilney należy do warstw wyższych, jest synem generała, ma doskonałe maniery i poczucie honoru, ale jest światowcem, który zawód swój traktuje jako konieczność życiową i z trudem może się zdecydować na osiedlenie się na ciasnej prowincji; ma w sobie pewną dozę subtelnej ironji, niezgodną z charakterem stanu duchownego. Ferrars jest człowiekiem o słabej woli, która jednak nie prowadzi go do krzywdzenia drugich, ale tylko nie pozwala mu zdobywać godziwie własnego szczęścia; zawód duchownego obiera on jako najprostsze rozwiązanie stosunku do świata, bo w zawodzie tym jest najmniej elementu walki. Tym trzem typom, odpowiadającym, zdaje się, zupełnie przeciętnemu pozio-

mowi duchowieństwa anglikańskiego z końca XVIII wieku, pracującego bez zapału i tylko dla chleba, przeciwstawia Jane Austen Edmunda Bertrama z drugiej grupy powieści z *Mansfield Park*. Mr. Elton bowiem z *Emmy* jest typem, podobnym nieco do Mr. Collinsa, choć i na nim widać przełom, jaki zaszedł w stosunkach społecznych Anglji. Ten, z niższych prawdopodobnie warstw pochodzący, duchowny ma dobre maniery i marzy o małżeństwie w wyższej sferze; kiedy go ta sposobność mija, nie umie nie dać poznać od czasu do czasu swego niezadowolenia. Ale Edmund Bertram jest tak, jak wogóle cały *Mansfield Park*, pełen ukrytego znaczenia. Młodszy syn baroneta musi niejako z natury rzeczy obrać zawód duchownego, aby w ten sposób uczestniczyć, choćby częściowo, w dochodach majątku, otrzymując z rąk ojca bogate „rektorstwo“, którego nadawanie przywiązane jest do rodziny Bertramów. Ale Edmund czyni to z całem przeświadczeniem o wartości moralnej obieranego zawodu, jak widać z kilku rozmów, prowadzonych na temat stanu duchownego z Miss Crawford. Pomimo namów i pokus ze strony tej światowej panny, która chce wyjść za Edmunda, ale nie chce zagrzebać się na wsi, mimo pokus z jej strony, popartych jej dużym majątkiem, Edmund, zakochany w Miss Crawford, nie ulega jednak jej namowom, zostaje pastorem i zrywa z nią, przekonawszy się o jej zbyt niskim poziomie osądu moralnego. Postać ta — to znak przemian w społeczeństwie, dążącem ku moralnemu odrodzeniu się przez pogłębienie wiary.

Ale przypatrzmy się jeszcze bliżej powieściom Jane Austen. Treścią ich jest wogóle przełom pojęć dwóch pokoleń. Całe starsze pokolenie przedstawia się

w pewnych wypadkach może nawet sympatycznie, ale naogół jest bezsilne, bezradne, zasklepione w ciasnych ramach swych towarzyskich kast, nie umiejące wychowywać młodzieży. Do nich należy i sarkastyczny, wysoko wykształcony pan Bennett, który jednak wszystkie sprawy życiowe traktuje jako temat do dobrego dowcipu, i jego żona, głupia zupełnie kobieta, której dążenie do wydania córek zamąż doprowadza do katastrofy ucieczki najmłodszej córki z dość mizernem indywiduum *(Pride and Prejudice)*; do nich należy i pani Dashwood, co omal nie zrujnowała życia swej córce Marjannie przez zbytnią pobłażliwość dla jej *sensibility*; taka jest i żona Sir Tomasza Bertrama, wiecznie słaba, nie mogąca dwóch zdań skleić do sensu, i jej siostra, nieprzyjemna do ostatecznych granic, Mrs. Norris, egoistka, prześladująca ubogą siostrzenicę, pozornie dobra, schlebiająca bogatym siostrzenicom i doprowadzająca je przez to do bardzo niebezpiecznych kroków życiowych; taki jest pan Woodhouse, ojciec Emmy, dbający tylko o swoje zdrowie, taki jest i Sir Walter Elliott *(Persuasion)*, który nie rozumie wartości swej córki, Anny, tkwi cały w rodowych marzeniach i traci majątek wskutek nieumiejętności gospodarowania; do nich nawet należy i sympatyczna zresztą jego przyjaciółka Lady Russell, która, przy całej swej dobroci przez zbyt daleko posunięty punkt widzenia „towarzystwa“, omal nie niszczy szczęścia kochanej przez siebie bardzo Anny Elliott. Tak samo żadnej wartości wychowawczej nie przedstawia para małżonków Price'ów, rodziców Fanny: ojciec, emerytowany kapitan morski gorszego gatunku (bo i tę stronę życia marynarzy Jane Austen odważa się pokazać), i matka niezaradna, nieporządna, nie posiadająca powagi u dzieci.

Stary galant generał Tilney zachowuje się nawet nikczemnie wobec Katarzyny Morland, wypraszając ją z własnego domu, dokąd przybyła na jego zaprosiny, mające być wstępem do jej zaręczyn z Henrykiem, jego synem, gdy się dowiedział, że Katarzyna nie posiada żadnego majątku. Jedyna przedstawicielka arystokracji starszego pokolenia, Lady Katarzyna de Burgh, rysowana jest jeszcze ujemniej, niż typy średniego obywatelstwa, nieznośna w swem prostackiem natręctwie. Naprzeciw tego starszego pokolenia, co schodzi z widowni życia angielskiego, staje młode pokolenie. I ono niezawsze jest dodatnie, ale zupełnie ujemnych typów jest w niem mało i, co więcej, starają się one swoje złe strony poprawić. Tak Darcy łamie swoją „pychę“ i żeni się z Elżbietą Bennett — proces przemiany trwa długo i momenty walki między uczuciem a pychą są chwilami tragiczne. Tak lekkomyślny Frank Churchill poprzez zrozumienie bólu, zadanego ukochanej Jane Fairfax, dochodzi do zupełnego opamiętania się *(Emma).* Nawet flirtujący Henry Crawford, pod wpływem uczucia do Fanny Price, chce się zmienić moralnie, ale w ostatniej chwili ulega namiętności Marji Rushworth (córki Sir T. Bertrama), której miłość, jak i jej siostry także, nieostrożnie rozbudził. Ale obok tych mniej dodatnich typów [1]), stoją typy dodatnie, nie będące jednak lalkami do nakładania szat t. zw. „lay figures“, jakiemi są, niestety, często bohaterowie Scotta. Są to: dość słaby ale pe-

[1]) Lekkomyślny Tomasz Bertram (syn), intrygant Wickfield z *Pride and Prejudice*, niemądry *nouveau riche* Robert Ferrars i sprzedający się za posag Willoughby *(Sense and Sensibility)* i wreszcie niezbyt mądry, ale też i wcale sympatyczny fanatyk przedstawień amatorskich, Yates, i ograniczony właściciel ziemski Rushworth *(Mansfield Park).*

łen honoru Edward Ferrars, w pełni dodatni Edm. Bertram, wspomniani już młodzi oficerowie *(Persuasion, Mansfield Park)* i poważniejsi nieco od nich, pułkownik Brandon *(Sense)* i Mr. Knightley *(Emma)*, z których ostatni jest w oczach Jane Austen jakgdyby ideałem rozumnego obywatela. Obok nich wreszcie pojawiają się i typy ludzi, dochodzących do wyższych warstw swoją pracą i uczciwością, taki mr. Weston, np. były kapitan piechoty, który na handlu dorobił się skromnego majątku. A na samym horyzoncie powieści, bez brania w niej udziału, symbolicznie niejako i odpowiednio do istotnego układu stosunków, jako znak czasu, zjawia się postać Roberta Martina, młodego farmera, dzielnego gospodarza, którego pan Knighley bogaty właściciel, ale równie dobry, jak i Martin gospodarz, traktuje jako swego przyjaciela. Jesteśmy świadkami przesuwania się warstw społecznych ; uznanie dla pracy i zrozumienie wartości społecznej i zawodowej obranego zawodu zajmują miejsce kryterjów rodowych i poniekąd majątkowych.

Wszystko to nie jest nigdzie powiedziane wprost ; żadnej doktryny, żadnej bezpośrednio wygłoszonej nauki moralności ta jasna konstelacja sześciu powieści nie zawiera. Ale ten problem przemiany społecznej istnieje i obleka się w formę zasadniczego motywu powieści Jane Austen : motywu szukania się wzajemnego dwojga młodych w celu zawarcia małżeństwa. Na małżeństwo patrzy Jane Austen z największą powagą ; podstawą jego wytrzymałości jest przedewszystkiem wzajemne zrozumienie się, istniejące równocześnie z prawdziwą miłością. Uczucie, oparte wyłącznie lub w przeważnej części na zmysłach, nie gwarantuje dobroci małżeństwa. W powieściach Jane Austen nie

odrazu spotykają się ludzie, którzy mają się w ich końcu pobrać; każdy z nich prawie zawsze ma chwilowe odchylenia od głównej linji swego uczucia, ma chwile próby, w których dochodzi do zrozumienia siebie i drugiej wybranej istoty. Nie obywa się przytem bez bólu, ale wieńczy tę drogę radość spokoju w małżeństwie. Koniec XVIII i początek XIX wieku to okres dość poważnego zepsucia obyczajów w Anglji; odrodzenie przyjdzie przez wzmocnienie życia rodzinnego, gdzie oboje rodzice, dobrawszy się rozważnie, potrafią dobrze wychowywać swoje dzieci. Ku temu dążyła linja rozwoju moralności w Anglji, osiągając później, w okresie średnio-wiktorjańskim, poniekąd zbyt dalekie zasięgi. W tych wzajemnych staraniach się o siebie, kobieta Jane Austen jest naturalnie stroną zdobywającą, uzbrojona w swoją wewnętrzną wartość i swój urok. Bo dodatnia kobieta Jane Austen nie jest bierna: nie walczy wprawdzie o męża, ale walczy przeciw narzucaniu jej przez warunki towarzyskie nieodpowiedniego małżonka. Centralną powieścią pod tym względem jest *Mansfield Park*, gdzie Fanny Price, córka ubogiego kapitana okrętowego, wychowywana przez bogatego męża jej ciotki, Sir Tomasza Bertrama, jest najszlachetniejszym typem młodej dziewczyny i wychodzi zamąż za rozumnego pastora Edmunda Bertrama, kiedy już oboje przebyli szczęśliwie: on pokusy Miss Crawford, ona pokusy bogatego zamążpójścia za Henryka Crawforda, lekkomyślnego, pięknego flirciarza. *Mansfield Park* wykazuje zarazem w losie dwóch córek Sir Tomasza skutki braku istotnie moralnego wychowania i mówi o obowiązkach kulturalno-wychowawczych ludzi bogatych i więcej wykształconych względem innych warstw.

Podobnie jak Fanny Price, Elżbieta Bennett przez swoją wartość wewnętrzną, swój spokój i poczucie godności, objawiające się w znakomitych uwagach, pełnych subtelnej ironji, przechodzi do wyższej warstwy społecznej przez małżeństwo z Darcym. Anna Elliott natomiast niejako schodzi ze swej warstwy niżej, zaślubiając kapitana Wentwortha, ale on dorósł do jej wartości zupełnie, bo to już rok 1816, początek skutków społecznych rewolucji. W innych powieściach stoją pary przyszłych małżonków na tej samej skali społecznej *(Emma)* i tylko dzieli je nierówność majątkowa *(Sense* i *Northanger Abbey).* Pośród młodych kobiet, które, według Jane Austen, mają przed sobą zadanie tworzenia nowego życia kulturalnego, mało jest typów ujemnych; obok zdolnej, widać to wyraźnie, ale płytkiej Miss Crawford jest jeszcze intrygantka Miss Bingley *(P. and Pr.),* nieznośna Mrs. Elton w „Emmie“, nieopanowana Mary Bertram, nietroskliwa młoda matka, siostra Anny w *Persuasion*, i przykra w swojem wyrachowaniu materjalnem, umiejąca wcale dobrze ukrywać swoją wulgarność, Lucy Steele *(Sense).* Poza temi są tu prawie wyłącznie typy dodatnie, a jeżeli nawet która z tych młodych dziewczyn popełni błąd ucieczki z domu, to uczyni to pod wpływem prawdziwego, choć może nie głębokiego uczucia, i małżeństwo, zawarte potajemnie, niekoniecznie okaże się złem. Ale główne postaci powieści Jane Austen są przemiłe. Spokojna Elinor Dashwood *(S. and S.),* piękna i kochająca bez zastrzeżeń Jane Bennett, bystra obserwatorka życia, grzesząca także trochę odrobiną pychy, siostra jej, Elżbieta *(P. and P.),* urocza Fanny Price, która z przytulonego dziecka staje się centralną postacią w przybranej rodzinie w chwilach tragedji, Emma

Woodhouse, lubiąca swatać małżeństwa[1]), z małą dozą zarozumiałości, ale pełna najlepszych zadatków, które rozwiną się świetnie w małżeństwie z rozsądnym p. Knightleyem, i Jane Fairfax, zmuszona do pracy guwernantki, której historja miłości omal że nie jest tragedją *(Emma)*, wreszcie Anne Elliott, kończąca już prawie trzydzieści lat, zaniedbywana przez ojca, przestraszona losem swej pierwszej miłości, nie wierząca w szczęście, ale instynktownie szukająca szczęścia, które przychodzi wkońcu w postaci powrotu kapitana Wentwortha do niej po kilkunastu latach — wszystkie te postaci główne uderzają wdziękiem istotnie kobiecym i słusznie są zestawiane z postaciami kobiecemi komedyj Shakespeare'a. Każda z nich jest inna, mimo niemal identycznej sytuacji poszczególnych epizodów powieści, każda z nich jest prawdziwa tak, że Jane Austen spotykała później swe „postaci“ w realnem życiu, spotykała w tem znaczeniu, że osoby rzeczywiste mówiły, zachowywały się, jak jej wymyślone typy. Ani na chwilę nie czujemy elementu fotografji w powieściach Jane Austen, są to portrety idealne, wysnute naturalnie ze znajomości bezpośredniej, ale nie krępujące się szczegółami, dostarczonemi tylko przez osoby portretowane. Do takiego rysunku potrzeba wielkiej znajomości nietylko ludzi, ale i życia, i Jane Austen posiada je w wysokim stopniu, co zbliża ją również ku Shakespeare'owi. Znała ona i tragedję ludzką, ale nie chciała o niej pisać (mówi o tem na początku ostatniego rozdziału *Mansfield Park*), ograniczyła się do komedji, do jej

[1]) W niepowodzeniach jej w tym względzie należy chyba widzieć potwierdzenie zasadniczej myśli autorki, że małżeństwo jest momentem w życiu najważniejszym i musi się dokonać samoistnie przez pewien wysiłek szukających się.

najszlachetniejszego typu, który nie waha otrzeć się o tragedję, ale zawsze tylko o tragedję dobrowolnego poświęcenia, do komedji, gdzie kłopoty miłości, mogące obserwatorowi zboku dostarczyć chwil wesołego śmiechu, kończą się poważnie radosną nutą uroczystego weselnego marsza. Powieść Jane Austen to ogólnoludzka wieczna treść młodości, zdobywającej sobie należne szczęście, równocześnie jednak jest świetnym obrazem obyczajowego życia w Anglji na prowincji na przełomie okresu nowożytnego. Kto chce zrozumieć rozwój linij społecznych w Anglji XIX wieku, musi dobrze poznać powieść Jane Austen.

W technice powieści osiąga Jane Austen wysoki stopień doskonałości. Zakreśliwszy sobie świadomie granice *milieu* swych postaci do średniej warstwy obywatelskiej, a przebieg akcji do „komedji“, Jane Austen nie ma wielkiego wyboru epizodów i motywów. Przecież w obrębie szczegółów towarzyskiego życia nie dochodzących nigdy do tragicznego napięcia, porusza się Jane Austen z wyszukaną swobodą osoby, która w tych szczegółach brała żywy udział i która rozumie wartość zetknięcia się ludzi na gruncie towarzyskim dla wyrobienia charakterów. I w tem życiu towarzyskiem Jane Austen z umiarem prawdziwej artystki, wiedząc, że materjałem sztuki może być tylko własne przeżycie, ogranicza się do przedstawienia życia ze strony tej, jak się ono przedstawia kobiecie; posiadając wielką znajomość duszy kobiecej, tylko o niej mówi, natomiast niema np. w jej powieściach ani jednego dialogu wyłącznie pomiędzy mężczyznami, ponieważ taki fakt był jej nieznany. Praca nie jest głównem zajęciem warstw opisywanych, to też jest ona tylko czasem szczegółem w tle, choć w pewnych

momentach ma charakter tragizmu życia codziennego np. szukanie posady guwernantki przez Jane Fairfax. Przyjęcia, wizyty, dłuższe pobyty u znajomych, baliki, teatr amatorski, wycieczki do miejsc kąpielowych, majówki i zwiedzanie pałaców wiejskich — oto momenty akcji, zawsze ściśle związanej z główną postacią. Bardzo rzadko tylko, wyjątkowo, znajdzie się w powieściach Jane Austen scena, gdzieby główna bohaterka nie brała udziału albo bezpośrednio albo przynajmniej jako osoba niema, lecz znajdująca się w towarzystwie, którego dialog dana scena odtwarza. Sceny, rozgrywające się poza możnością wciągnięcia w obręb akcji bezpośredniej tej postaci, są opowiedziane w listach, których zresztą Jane Austen niechętnie używa, zawsze jednak czyniąc z tych listów „dokumenty ludzkie“ (np. sławny list pana Collinsa do p. Bennetta z kondolencjami z powodu ucieczki córki z domu, lub list panny Crawford do Fanny). W ten sposób zainteresowanie czytelnika skupione jest wciąż na głównej postaci, co, zamiast zaciekawienia co do rozwiązania akcji, wywołuje uczucie przywiązania do bohaterki, i coraz chętniej przysłuchujemy się nowym epizodom z jej życia, nie myśląc wcale o zakończeniu; na pierwsze miejsce wysuwa się charakter bohaterki i jej partnera. Ponieważ poznajemy psychologję wewnętrzną tylko głównej postaci i mamy tylko jej sądy i jej domysły co do innych postaci, patrzymy niejako na nie w dużej części każdej powieści przez oczy bohaterki. Nie znaczy to jednak, aby Jane Austen nie wnosiła pewnego subjektywnego pierwiastka w swoją powieść; i owszem, spotykamy się z autorką na kartach powieści i powinniśmy się nawet czasem mieć na ostrożności, czy dobrze chwytamy ton

subtelnej ironji, z jaką ona odnosi się do swoich typów, nadając w ten sposób swoim utworom charakter prawdziwej „komedji obyczajowej“. Wiedząc zgóry, że ostateczny wynik będzie dla jej głównych postaci pomyślny, pozwala ona sobie na traktowanie ironiczne przeszkód, stojących w drodze do szczęścia, przeszkód w postaci przykrych typów i przykrych osobistych właściwości, które przy ewentualności tragicznego rozwiązania musiałyby być przedstawione, jako rzeczy groźne. Skoro wszystko ma się dobrze skończyć, można się z tych przeszkód pośmiać, nie szerokim śmiechem komizmu, ale subtelnym uśmiechem ironji, bo jednak w tych przeszkodach potencjalnie mieści się groźba katastrofy, która się od czasu do czasu pojawia na horyzoncie. Powieść Jane Austen może godnie stanąć obok komedyj Shakespeare'a, a bliższa analiza wykaże pewnie wielką zgodność elementów konstrukcyjnych tych dwóch grup utworów, stwierdzając, że prawdziwa powieść i prawdziwa komedja są najbliższemi sobie gatunkami literackiemi, jako „realne“ przedstawienie epizodów życia ludzkiego.

Bibljografja

Lawless Emily: M. Edgeworth. 1904. (English Men of Letters). (Jedyna w tych rozmiarach monografja — zupełnie dobra).

Wstępy Anny Thackeray Ritchie do powieści: Castle Rackrent, Belinda, Ormond, The Absentee i Helen.

Cornish Fr. Warren: Jane Austen. 1914. (English Men of Letters). Dobra monografja, lepsza jednak:

Rague Kate et Paul: Jane Austen. 1914 (Les Grands Ecrivains Etrangers).

Wydanie powieści J. Austen w „Everyman's Library“ z wstępami R. Brimley Johnsona, autora świeżo wydanej książki o J. Austen (1927).

Killen Alice M. „Le Roman terrifiant et son influence sur le roman francais“. 1915.

Do rozdzialu VII i VIII: Cross Wilbur: The Development of the English Novel. 1923.

Saintsbury G.: The English Novel (The Channels of English Literature). 1924. Raleigh Walter: The English Novel. 1910.

Dibelius W.: Englische Romankunst, t. II. 1922.

Rzecz: A. Gregory: The French Revolution and the English Novel, 1915, nie jest mi, niestety, znana.

ROZDZIAŁ VII

Walter Scott

Walter Scott wypełnił swoją twórczością i swoją sławą oba piętnastolecia okresu romantycznego. Do roku 1814 słynie jako poeta, jako twórca powieści poetyckiej, po lipcu 1814, w którym ukazał się *Waverley*, jest do końca swego życia (1832) niestrudzonym pracownikiem w zakresie nowego gatunku literackiego, również stworzonego przez siebie: powieści historycznej. Związał w ten sposób cały okres romantyczny w całość i na szereg lat stał się zasadniczą reprezentatywną postacią romantyzmu do tego stopnia, że przez pewien czas cały romantyzm późniejszy w Anglji i na kontynencie przedewszystkiem z jego wpływów chciano wywieść. Niezaprzeczenie jedno lub dwa pokolenia następne wychowały się w świecie przeszłości, stworzonym przez Scotta, wyczarowanym przez tego „wielkiego czarodzieja Północy“ („the great wizard of the North“), jak go nazywano, z kronik przeszłości szkockiej i angielskiej, wczytywały się w potężne dzieło 48 tomów romansów i 6 tomów poezyj zbiorowego wydania z r. 1832. Twórczość Scotta stała się klamrą, która spięła wiek XIX z przeszłością poprzez linję graniczną rewolucji, grożącą wiecznym rozdziałem tym dwom okresom historji. Uczyniła to, wyciągnąwszy sens moralny z wypadków politycznych współcze-

snych, niezależny od chwili i miejsca, niejako samą esencję sensu moralnego: wartość ideału jako kryterjum moralnego obowiązków. Przy dopuszczeniu do obywatelstwa czynnego i biernego całych mas nowych ludzi okazała się potrzeba pouczenia ich — jak to wspomniałem w pierwszym rozdziale — o obowiązkach, jakie z tym darem wolności obywatelskiej na nie spadły. Wojny, w których prości żołnierze dostępowali godności marszałkowskich, wypadki polityczne, które syna małego adwokata z Korsyki wyniosły na tron cesarza Francji, pouczyły, że odtąd świat stoi otworem dla każdego, kto umie i chce działać, że historję tworzą poszczególni ludzie, a nie rody czy instytucje, że historja ta staje się codzień, wciąż, bez przestanku i że każdy z nas jest biernym, a może być czynnym członkiem historji. Pokazać stosunek człowieka do wypadków historycznych, uświadomić go o konieczności stanowiska wobec odbywających się przemian, dostarczyć mu kompasu w tej wędrówce w postaci nauki o ideale przez przykłady z minionych czasów, dać mu wreszcie ostoję w zamieszaniu pojęć współczesnem przez pouczenie, że historja nie zaczyna się od „dzisiaj“ i że w tem „wczoraj“ obok może błędów jest jednak zawsze wiele wartości dodatnich i wiele sytuacyj, identycznych z otaczającemi właśnie czytelnika — dać to wszystko masie czytającej publiczności było idealnym celem powieści historycznej. Przez swoją poczytność zaś twórczość Scotta, zaszczepiając część pierwiastków romantycznych w duszach czytelników, włączyła w ten sposób masy społeczne w prądy umysłowe romantyzmu, zbliżyła je do zrozumienia jego fenomenów w postaci twórczości innych poetów. Możnaby ją określić, jako linję zetknięcia się dwóch pła-

szczyzn, po których poruszały się dążenia: poziomej publiczności i wysokiej poezji. Można bowiem w niej zobaczyć np. z jednej strony uszlachetnienie momentów powieści grozy w pewnych efektach tajemniczości, a z drugiej obniżenie mistycyzmu w postaci wprowadzenia zjawisk nadprzyrodzonych, które wprawdzie pojawiają sie jako nadprzyrodzone, ale w które — widać wyraźnie — Scott niezupełnie wierzy. Zdaje mi się, że „zagadnienie Scotta" można rozwiązać, określając je jako „przeciętność, podniesioną do skali genjalności", przeciętność w tem znaczeniu, że niema w Scott'cie rysu, któregoby nie można odnaleźć w przeciętnym jego czytelniku; nie kwalitatywnie, ale kwantytatywnie różni się Scott od swojej publiczności. W ten sposób jego pośrednictwo między „duchem czasu" a szeroką publicznością staje się zupełnie zrozumiałe.

Czy Scott był świadomy pedagogicznej myśli powieści historycznej? Zastrzegał się zawsze, że celem jego jest bawić czytelnika i to było niezawodnie prawdą w odniesieniu do niego, jako artysty. Ale obok Scotta-artysty istniał w równej mierze Scott-człowiek, człowiek pracy nie literackiej, ale pracy codziennego życia, urzędnik i prawnik, właściciel majątku i świetny gospodarz. Pomiędzy artystą a człowiekiem nie było nigdy niezgody, obydwaj doskonale mieścili się obok siebie, oddając sobie systematycznie: człowiek czynu poranki artyście, artysta popołudnia światowcowi. Prawnik, członek palestry edynburskiej, który miał za zadanie nadawać ostateczną formę wyrokom trybunału (co odbiło się poniekąd w konstrukcyjności jego powieści i w czerpaniu motywów do nich z życia sądowego), korzystał z wielkiej „Bibljoteki Adwokatów", aby wertować stare rękopisy i zapoznawać się

z tych źródeł z obyczajowem życiem dawnej Szkocji; zastępca szeryfa w hr. Selkirk, zużywał wolne wieczorne chwile postojów w czasie corocznego urzędowego zwiedzania swego powiatu w okresie sesji sądowej, aby spisywać ballady ludowe, zasłyszane w dzień, i notować sobie anegdoty o ginących już typach szkockiej szlachty i szkockiego ludu. Ten pisarz, jak żaden ze współczesnych mu wielkich pisarzów angielskich, z których jedni zamykali się w odosobnionej krainie jezior, inni pracowali na obczyźnie, żył od wczesnej młodości pełnem życiem obywatela kraju przez swoją pracę administracyjną i sądową, przez swoją towarzyskość, skupiającą wkoło niego zawsze zastępy przyjaciół, i przez niezależne do pewnego stopnia stanowisko majątkowe; to też człowiek czynu zgodnie zespolił się w nim z artystą i dlatego Scott nie mógł nie być pedagogiem w swojem dziele artystycznem.

Wyraźnie piszę: pedagogiem, nie dydaktykiem. Dydaktycznemi bowiem były pierwsze próby powieści historycznej przed Scottem. *Longsword* (prawdopodobnie przez T. Lelanda napisany, 1762) ma wyraźną tendencję wskazania, jak wygląda rycerz bez trwogi i zmazy, podobnie i Klary Reeve *Old English Baron*, który nosił w pierwszem wydaniu (1777) tytuł *The Champion of Virtue.* Oba te romanse należą jednak jeszcze raczej do powieści „gotyckiej“, jak brzmi inna nazwa „powieści grozy“. Późniejsze rzeczy chcą czytelnika zapoznać z tłem obyczajowem, jak np. *The Recess* Harriett i Zofji Lee, na tle czasów królowej Elżbiety, opowiadająca o przygodach nie istniejących, naturalnie, córek Marji Stuart i Leicestera; taką samą tendencję mają i „Przygody Jana z Gandawy“ (1790) przez Jakó-

ba White, wprowadzające wszystkie historyczne postaci, między niemi i Chaucera. Naśladownictw tego typu jest dużo. Jane Porter, bezpośrednia poprzedniczka Scotta, w pierwszej swojej powieści historycznej bierze za temat powstanie kościuszkowskie i przygody emigranta polskiego w Londynie; właściwie więc jest to powieść współczesna (*Thaddeus of Warsaw*, 1803), natomiast jej *The Scottish Chiefs* (1809) są obrazem etnograficznym i obyczajowym Szkocji, przeniesionym w czasy Wallace'a, zupełnie bez uwzględnienia perspektywy historycznej. Ostatni z typów przedscottowskich nie mieści w sobie dydaktyki ani moralnej, ani etnograficznej, ale zato zabija pedantycznością swoją nikłą fabułę. *Queenhoo Hall*, napisana przez doskonałego znawcę starożytności angielskich, Józefa Strutta, została dokończona i wydana przez Scotta w r. 1808; nie zyskała jednak żadnej poczytności wskutek przeładowania niedużej nawet swej objętości szczegółami antykwarycznemi, których umieszczenie, jak widać z przedmowy, było głównym celem pracy Strutta.

Otóż Scott nie ma w sobie żadnego pierwiastka dydaktycznego. Pedagogja jego polega nie na wskazywaniu palcem konkretnego moralnego przykładu w myśl jakiejś poza nim leżącej etyki — to właśnie charakteryzuje dydaktykę moralną, — ale na zmuszaniu czytelnika, aby sam sobie wyrobił pogląd etyczny, dotyczący własnego stanowiska społecznego, przez ocenę bezstronnie przedstawionego faktu z historji obyczajowej, a raczej z historji obywatelskiej. Bezstronność jest zasadniczą cechą Scotta, co sam podkreślał z okazji krytyk o *Old Mortality*, zarzucających mu zbyt przychylne traktowanie to „kawalerów“, to „purytanów“. Bezstronność ta jest źródłem dodatniego oddzia-

ływania Scotta. Wskutek braku jakiegokolwiek nastawienia stronniczego, braku najlżejszego nawet odcienia ironji, mógł każdy czytelnik wyciągnąć pozytywną naukę dla swej działalności. Najlepiej widać to w porównaniu z Byronem, niewiele tylko mniejszą cieszącego się poczytnością u współczesnych. Byron w ostatecznym rezultacie działa dodatnio, ale dochodzi się do tego poprzez negację, poprzez opozycję, w której zdradnych falach słabsi toną. Scott jest jakgdyby mapą etyki życia obywatelskiego, na której można odnaleźć wszystkie drogi, wiodące do celu, i można poznać przeszkody, grożące niepotrzebnemi trudami, niosącemi nawet może haniebną zgubę. Pozytywnie dodatnie zakończenie romansów, gdzie zbrodniarze ponoszą karę a szlachetni wychodzą zwycięsko (z wyjątkiem trzech: *The Bride of Lammermoor, Kenilworth* i *St. Ronan's Well,* gdzie jednak wszyscy zbrodniarze są ukarani), świadczy o świadomości myśli pedagogicznej. Zresztą wyraźnem świadectwem są wyrazy usprawiedliwienia ze strony pisarza za rzeczywiście niezbyt zadowalające rozwiązanie etyczne arcydzieła pod każdym innym względem *The Heart of Midlothian*, wypowiedziane w ostatnim ustępie tej powieści.

Myśl pedagogiczna Scotta osiągnęła ten sam ostateczny punkt, do jakiego doszła i rewolucja francuska w ostatniej swej fazie cesarstwa napoleońskiego: narodowy i demokratyczny ideał. Ale osiągnęła go na zupełnie innej drodze, pomijając rewolucję, idąc konsekwentnie swoim własnym szlakiem, stanowiącym tylko jeden z odcinków zasadniczej linji szkockiej psyche. Stąd ta pogoda w Scott'cie, nie dająca się odnaleźć w poetach angielskich, którzy musieli brnąć przez piekło mordów rewolucji i przez gorsze piekło wycofy-

wania się ze szczytów jej ideałów. Scott głosił całemu światu tę samą dobrą nowinę, jaką przynosił Napoleon, że człowiek jest bratem drugiemu i że jego braterstwo może się spełnić w narodowości, ale głosił ją, nie jako produkt rewolucji, której nie można było wierzyć wobec jej braku oparcia się o przeszłość, lecz jako produkt przeszłości właśnie, w której ta nowina dobra zadokumentowała się po wielekroć jako coś szczytnego, stwarzając godne naśladowania przykłady. Szkocji rewolucja nie poruszyła, bo nie potrzebowała poruszyć — ona wszystko to, co rewolucja głosiła, miała już u siebie oddawna. Specjalny ustrój klanowy, którego Scott był wielbicielem, mimo świadomości koniecznego jego zanikania, przeszkodził pionowemu układowi warstw społecznych, jaki stał się przyczyną rewolucji francuskiej, odgrodziwszy warstwy posiadające od nie posiadających; stworzył natomiast układ jakgdyby horyzontalny, w postaci wielkich kół, których środkami byli wielcy panowie szkoccy, naczelnicy klanów. Układ ten opierał się na patrjarchalnej opiece ze strony naczelnika, który wszystkich, należących do klanu, uważał za krewnych, równych urodzeniem, majątek swój i stanowisko uważał przedewszystkiem za sposobność do wydatnej opieki nad uboższymi krewnymi. Równocześnie jednak układ ten wymagał lojalności ze strony członków klanu dla naczelnika, lojalności, mającej za źródło tak praktyczne poczucie wspólności dobra rodziny, jak idealne poczucie wspólności honoru rodziny. W obu tych momentach leżały naturalne zadatki nowych haseł rewolucyjnych: patrjarchalność dobrze zrozumiana, jest przecież istotą demokracji (nie ochlokracji), gdzie ludzie, którzy dzięki swym zaletom charakteru, pracy i zdolnościom osobistym zajęli wy-

sokie stanowisko, są naturalnymi opiekunami mniej szczęśliwie uposażonych, ale równych sobie teoretycznie w prawach i obowiązkach obywateli; patrjarchalność ta przemieniła się bez trudu w demokratyzm szkocki. Lojalność zaś członka klanu względem naczelnika jest identyczna z lojalnością obywatela wobec państwa, reprezentującego ideał wspólnego dobra, wobec narodu, przedstawiającego ideał wspólnego honoru. Droga przemiany pojęć w życiu społecznem Szkocji była zupełnie naturalną drogą i blask tej naturalności, oświetlający obrazy obyczajowego życia szkockiego, przemawiał silniej z kart powieści Scotta, niż krwawa łuna rewolucji, do czytelników całego świata, choć Scott zawsze i niezmiennie stał w opozycji do rewolucji i był typem szlachetnego angielskiego konserwatysty, torysa.

Układ zamkniętych kół klanów sprowadzał naturalnie zamieszki w kraju, zastępując w ten sposób element walk klasowych, tak, że Szkocji nie brakło momentu walki w życiu obyczajowem. Ale walka toczyła się i w tym wypadku poniekąd dla celów idealnych, a w dwóch innych wypadkach dla celów bezwzględnie idealnych. Jednym z tych dwóch ostatnich wypadków była obrona kresów wzdłuż pasma pagórków Cheviotu, która dostarczyła tematów do pięknych ballad rycerskich; drugim była walka o hasła religijne, która zaczęła się po ustaniu walk między klanami i walk kresowych ku końcowi XVI wieku i toczyła się z zaciętością, na jaką może się tylko zdobyć bezinteresowna wiara w obrany ideał. Walkę tę pogłębiały chwilowo różnice etnograficzne. Szkoci bowiem składają się z dwóch grup rasowych: góry zamieszkują mieszkańcy pochodzenia gaelickiego, przybyli tam w pewnej mie-

rze z Irlandji, niziny zaś *(The Lowlands)* osadnicy angielscy z wieku jeszcze VII i dalszych, ale z przed „The Conquest“ w r. 1066, którzy, zachowawszy swój język, stali się jednak lojalnymi patrjotami szkockimi. Obok rycerskości kresowych rodzin istnieje także rycerskość górali szkockich, tak, że rycerskość jest charakterystyczną cechą narodu szkockiego, jako całości. Wskazanie światu, łaknącemu uzyskania podstawy etyki społecznej, że może nią być rycerskość, że rycerskość godzi się z poczuciem narodowem i demokratyzmem, było wybawieniem go z udręki chwili, było potwierdzeniem jego niejasnych poczuć tego kierunku, które wyraziły się w przedśmiertnych słowach ks. Józefa o „honorze Polaków“; jeśliby nawet tym słowom można zarzucić niezupełnie może autentyczną ścisłość, świadczą one o tęsknocie za ideałem, skoro włożono je w usta bohatera, podsunięto najpiękniejszej postaci dziejowej w tym czasie. Zdolność do ideału cechuje bohaterów, jak to właśnie dokumentowały zacięte walki religijne, podejmowane bez żadnego interesu politycznego w Szkocji, gdzie różnica elementu plemiennego była tylko szczegółem ubocznym, nie zasadniczym. Wreszcie, kiedy i te walki ustały, Szkocja, która tymczasem w r. 1707 straciła swój odrębny byt państwowy przez unję z Anglją, podniosła sztandar ideału narodowego. Ona pierwsza wśrod narodów europejskich podjęła walkę w obronie tego ideału, stanąwszy do powstania w r. 1745 w imieniu Stuartów, których sprawa stała się symbolem dążeń narodowych. A skoro powstanie się nie udało i praktyczny zmysł szkocki uznał za niemożliwe przeciąganie tego stanu niepokoju, Szkoci uczynili sobie idealną oś krystalizacyjną dla swej myśli narodowej z „jakobityzmu“,

zwolennictwa na rzecz Stuartów, w praktyce zaś zabrali się do uświetnienia swej przeszłości i wydobywania z siebie kulturalnych wartości. Pierwsze poważne dzieła historyczne powstają w języku angielskim w Szkocji i o Szkocji (Hume, Robertson), literatura wydaje szereg mniejszych poetów i pisarzy (z których część pracuje jeszcze w Anglji: Smollett i t. d.), zakończony wspaniałą postacią Burnsa, malarstwo ma Raeburna i niedługo potem Wilkie'go i wielu mniejszych. W pełnym rozkwicie narodowego poczucia, kiedy np. zarzuty przeciw autentycznosci *Ossiana* traktowano w Szkocji jako zbrodnię przeciw narodowi szkockiemu, pojawia się Scott, który wszystkie najlepsze pierwiastki szkockie: szczery demokratyzm, narodowe poczucie, prymitywną rycerskosć, zdolność wiary w ideał, wciela w swoje postaci, zużywając wrodzony sobie również praktyczny zmysł szkocki w kompozycji swych powieści, w umiejętności konstrukcji, w chęci zainteresowania czytelnika, graniczącej prawie ze zmysłem kupieckim. Nawet humor jego jest zbliżony do szkockiego, choć nie jest to typowy humor szkocki, jeżeli za taki np. będziemy uważali humor Burnsa; brak w nim pewnej kostyczności, brak elementu ironji, na którą nie mogło się zdobyć jego usposobienie pogodne, tolerancyjne, nie umiejące się oburzać i gromić.

Piękny osobisty charakter Scotta wytrzymał ogniową próbę życiowej katastrofy. W początku roku 1826 ujrzał się Scott odpowiedzialnym za weksle, podpisywane na rzecz swego przyjaciela, drukarza J. Ballantyne'a, weksle, przekraczające sumę 120.000 funtów szterlingów (około 3 miljonów franków). Stał wtedy na szczycie swej sławy literackiej, skończył właśnie budowę Abbotsfordu, swej rezydencji w stylu zamku

średniowiecznego. Nie przyjął pomocy, z którą chciał mu śpieszyć obok własnych jego rodaków także cały uwielbiający go kontynent; ograniczył się do minimum w wydatkach i w swej niebywałej gościnności, pozbył się wszystkiego, co mogło przedstawiać większą wartość finansową, ale przedewszystkiem postanowił zużyć swój talent i pracę na zapewnienie wszystkim dłużnikom pełnej spłaty, i przezwyciężając swój wiek — a liczył już wówczas 54 lata życia — i nieszczególne zawsze zdrowie, pisał tak samo, a może nawet intensywniej, niż do tej chwili. Kiedy w sześć lat potem umierał, skróciwszy niezawodnie swe życie wytężoną pracą, dług jego był już o połowę mniejszy, a wydania następnych lat umorzyły go całkowicie. Postanowienie tej pracy, zanotowane w jego dzienniku, który niedawno przed tym faktem zaczął pisać, brzmi szczerze i naturalnie i naprawdę po rycersku. Ale ta smutna przygoda rycerska o zabarwieniu, niestety, finansowem, boć odbyła się w wieku XIX, była wyjątkowym i końcowym tylko epizodem jego życia, potwierdzając tylko powiedzenie Schillera, że „des Lebens ungemischte Freude ward keinem Irdischen zuteil“. Do 1826 r. życie Scotta było naogół jasne, spokojne i szczęśliwe. Życie to zaś, jakgdyby z całym namysłem, stara się go przygotować do przyszłego zawodu, dając mu zewsząd sposobność do zbierania materjału.

Syn prawnika i członka palestry, zwolennika „jakobityzmu“, Scott w domu swego ojca, w którego kancelarji odbywał praktykę prawniczą, poznawał rozmaite typy starej szlachty szkockiej, typy już wymierające, które posłużyły mu za wzory do takich postaci, jak baron Bradwardine z *Waverleya* lub Jonathan Oldbuck z „Antykwarza“. Przedtem jeszcze, jako

chorowite dziecko, przebywając u ciotki w Sandy Knowe, na wsi, w okolicach kresowych, zaznajamia się z historją kresów, oglądając ruiny zamków i wież ochronnych i słuchając opowieści napół historycznych, napół legendarnych, spotykając postaci, związane jeszcze bezpośrednio z rokiem 1746. Kontakt chłopca z prowincją szkocką nie ustaje; jeszcze raz, jako dwunastoletni chłopak, przebywa cały rok w Kelso i tam, wśród zupełnie odpowiedniego tła kresowego zamku i miejscowych tradycyj, czyta po raz pierwszy ballady Percy'ego, które były pierwszem otwarciem drzwi w krainę przyszłej twórczości. Przedtem już poznany częściowo Shakespeare zaważył też na szali zamiłowań literackich. W czasie praktyki w kancelarji ojca odbywa wycieczki do jego klientów w górskie okolice; w czasie studjów uniwersyteckich prawniczych wszystkie wakacje poświęca zwiedzaniu okolic szkockich nadgranicznych i górskich. Pierwsza miłość kończy się zawodem, ale jest tylko doświadczeniem życiowem, nie katastrofą. Druga kończy się małżeństwem z córką emigranta francuskiego, Charlottą Charpentier (1797). Poznał ją Scott w czasie pełnienia służby ochotnika w „lekkokonnej gwardji", mającej bronić brzegów wobec poważnie spodziewanej inwazji francuskiej. Młodemu małżeństwu, które niezbyt świetne ma warunki finansowe, pomaga książę Buccleuch, nominalny naczelnik klanu Scottów, wyrabiając młodemu „krewniakowi" miejsce zastępcy szeryfa na hrabstwo Selkirk (1799). Zmuszało to Scotta — bardzo szczęśliwie zresztą dla niego — do spędzania połowy roku na prowincji, gdzie jako urzędnik z konieczności zbliżał się do wszystkich warstw społecznych i w ten sposób pogłębiał swoją znajomość warstwy

chłopskiej, którą — trzeba tu podkreślić — znał już i przedtem dobrze i był w serdecznym stosunku uczuciowym do niej. Od tej chwili następujące ćwierćwiecze przynosi mu coraz to nowe przyjemności to w postaci sławy literackiej, zdobywanej bez trudu, i idącego za nią finansowego powodzenia (*Marmion* np. dał w r. 1808 niebywałe honorarjum 1.000 funtów, co mu wytykał Byron w swej satyrze z 1809 r.), to w postaci szeregu serdecznych przyjaźni (wśród literatów: Marja Edgeworth, Wordsworth, Byron, Southey i t. d.), to wreszcie w postaci spełnienia marzeń: wybudowania feudalnej rezydencji w nabytem Abbotsford i uzyskania tytułu baroneta (1819) z ręki ks. regenta, którego był lojalnym wielbicielem, spotykając się z dowodami wielkiej wzajemności od tego króla, o złych obyczajach, ale wybitnego znawcy literatury i sztuki.

Jak oczy na świat poezji otworzyły mu ballady Percy'ego, tak świadomość poety obudziły w nim ballady niemieckie. Przeczytawszy w przekładzie W. Taylora bürgerowską „Lenorę“, Scott zabrał się sam do jej przekładu i przeróbka ta (nie zaś zupełnie wierne tłumaczenie) *William and Helen* (1795) jest jego pierwszym drukowanym utworem; inne juvenilia, jeżeli były, nie dochowały się. Zaraz potem idzie przekład *Dzikiego myśliwca* Bürgera, jako *The Chase*, a zajęcie się na szerszą skalę literaturą niemiecką, daje także w rezultacie przekład *Goetza von Berlichingen* Goethego (1799). Przy sposobności dodaję, że dramatyczne samodzielne próby Scotta, wydane pod koniec życia, należą do najsłabszych jego rzeczy (1822 i 1830). Spotkanie z M. Gregory Lewisem pchnęło Scotta w kierunku oryginalnej twórczości. W zbiorze *Tales of Wonder*, wydanym pod redakcją Lewisa, znajduje się

pięć ballad Scotta, w tem trzy oryginalne i może nawet z wszystkich ballad Scotta najlepsze: *Glenfinlas*, *The Eve of St. John* i *The Fire King*. Ale ballada nie leżała w zakresie zdolności twórczych Scotta. Natura jego była zanadto zrównoważona, spokojna i jasno patrząca w świat otaczający, aby móc stanąć na krawędzi, w której styka się świat codziennych zwyczajów, unormowanych przepisami, układanemi przez konieczności społeczne, i świat prawa naturalnego, a przecież złamanie tego ostatniego prawa i kara za to, wymierzona przez siły nadnaturalne (w istocie jednak naturalne) jest treścią prawdziwej ballady. Scott nie czuje się jeszcze na siłach do tworzenia, bo nie znalazł swego kierunku, ale nie traci czasu i przygotowuje się napół świadomie do pracy, gromadząc materjały i wzory przez zbieranie ballad kresowych, wydanych w latach 1802—3 jako *The Border Minstrelsy*. Teksty ballad są tu nie zawsze autentyczne, bo jedynie tylko Leyden ściśle oddawał posłyszane pieśni, Hogg pozwalał sobie na daleko idące przeróbki, dając zamiast ballad niemal własne utwory, a i Scott nie miał skrupułów, w przerabianiu pierwotnego tekstu, choć naturalnie nie szedł tak daleko, jak swego czasu biskup Percy. Praca nad balladami, a więcej jeszcze praca nad *Sir Tristramem*, przypisywanym przez Scotta mylnie Tomaszowi z Erceldoune (Thomas the Rhymer), z bibljoteki z Auchinleck, doprowadziła Scotta wreszcie do własnej drogi twórczości, do medjewalizmu. Drogą tą poszedł śmiało; w ostateczności okazała się ona jednak tylko ścieżką, wiodącą do wielkiego gościńca powieści historycznej.

„Powieść poetycka“, nowy gatunek literacki, który Scott zainaugurował „Pieśnią ostatniego minstrela“

w r. 1805, stoi na pograniczu między balladą a powieścią historyczną, nie będąc wcale odbiciem dawniejszego „romansu rycerskiego“. Z trzech elementów ballady: tematu prawa naturalnego, działania sił nadnaturalnych i elementu historycznego, mniej lub silniej zaznaczonego i mniej lub więcej przekształconego w legendę, odpadł element pierwszy zupełnie, drugi pozostał jako dekoracja w dość jednak szerokich rozmiarach, trzeci rozrósł się w całą fabułę, zużywając do swego wzrostu przedewszystkiem element „obyczajowy“. Z balladą jednak łączy powieść poetycką jeszcze i wspólny nastrój pieśni i to pieśni rycerskiej, w którym zacierają się wszystkie niekonsekwencje akcji i szczegółów, niedopuszczalne w powieści prozą czy nawet powieści epickiej, w którym zaciera się również, na rzecz ogólnego nastroju, nierównomierność rozłożenia poszczególnych elementów t. j. akcji, tła obyczajowego, tła historycznego, oraz wkładek w postaci piosenek. Scott tak dobrze zdawał sobie sprawę z tego charakteru pieśni, że w trzech pierwszych rzeczach nie może się rozstać z pewnego rodzaju narzuceniem czytelnikowi świadomości o tem. *The Lay of the Last Minstrel* wprowadza postać „ostatniego minstrela“ na początku XVIII wieku, który zebranemu towarzystwu śpiewa pieśń, czerpiącą treść z historji wieku XVI. *Marmion* (1808) ma przed każdą z sześciu pieśni (to stały schemat kompozycyjny Scotta dla powieści poetyckiej) wstęp poetycki od samego autora, skierowany do sześciu przyjaciół, związany bardzo luźno z treścią następującego „canto“; wstęp ten, rozbijając zawartość powieści, nadaje jej charakter pieśni, śpiewanej w gronie przyjaciół. Wreszcie trzecia zrzędu *The Lady of the Lake* (1810) ma ustępy w stancach spenserowskich, ma

też i zakończenia ze strony poety, żegnającego się wyraźnie z harfą minstrela, o którą „raz trącał seraf śmiały dotknięciem ognistem, drugi raz przesunęło się lekko rozbawionej wróżki skrzydło“. Pożegnanie to jest symboliczne. *Rokeby*, następna powieść (1813) nie ma charakteru pieśni, jest już zupełną powieścią historyczną, której zaczynała dokuczać przymusowa szata 8-miozgłoskowych wierszy (zwyczajna dla Scotta w powieściach poetyckich), bo tylko z największym wysiłkiem dała się w niej zamknąć bogata nad miarę fabuła, bez znużenia czytelnika monotonją wiersza, wobec faktu, że poemat wypełnia prawie tylko akcja i moralne od czasu do czasu uwagi nad nią. Z powieścią historyczną łączy powieść poetycką bogactwo fabuły. Nie jeden epizod jak w balladzie, ale szereg epizodów z życia głównych postaci stanowi treść „powieści poetyckiej“; nie jeden epizod wyłącznie tragiczny, jaki musi być podstawą ballady (będącej wśród form mowy wiązanej odpowiednikiem noweli), ale szereg epizodów stanowi skomplikowaną, zawsze tajemniczą akcję powieści poetyckiej. Epizody te mają różne zabarwienie, od rodzajowego począwszy, poprzez komiczne nawet, do patetycznego i tragicznego, i różne jest ustosunkowanie procentowe do całości utworu każdego rodzaju tych epizodów. Wprowadzając w tych epizodach cały szereg osób postronnych, idąc nawet tak daleko w rozwijaniu akcji, że czasem prowadzi ją po dwóch odrębnych torach, łącząc obie akcje tylko w pewnych punktach, niemal przypadkowych, naśladuje Scott pod tym względem „historyczny“ t. j. życiowy, realny przebieg wypadków. W tem leży różnica powieści poetyckiej od dawnego romansu rycerskiego, który był zbiorem luźnych epizodów z życia jednego bohatera. Tak np.

w „Pieśni ostatniego minstrela“ akcja obejmuje sprawę miłości Margaret Branksome i Lorda Cranstona (w typie „Romeo i Julji“), zakończoną szczęśliwie wskutek pomocy Cranstona, udzielonej w przebraniu nieznanego rycerza partji turniejowej Lady Branksome, i zarazem sprawę odzyskania i utracenia księgi czarodziejskiej Michała Scotta, w czem główną rolę odgrywa William Deloraine, dworzanin Lady Branksome. Obie akcje, obfitujące w szereg bocznych epizodów, wiąże postać pazia-duszka, Gilpina Hornera, którego i sama istota i cele działania nie są bliżej określone. Scott zgóry odpiera zarzuty nieskładności poematu przez oznaczenie pieśni swego minstrela, jako *unpremeditated lay* (nieprzemyślane opowiadanie). *Marmion* dąży do lepszej konstrukcji, ale, wskutek wprowadzenia aż czworga bohaterów w ugrupowaniu następującem: Marmion między dwiema kobietami, Konstancją i Klarą, i Klara między dwoma mężczyznami, Marmionem i Wiltonem, akcja musiała się z konieczności potoczyć dwoma szlakami; historja Konstancji, opuszczonej przed rozpoczęciem akcji przez Marmiona, jest zupełnie odrębną częścią. Ślady „romansu grozy“ są wyraźne, w kilku szczegółach akcji, przedewszystkiem w rysunku postaci samego bohatera. Marmion jest postacią rycerza, dźwigającego na sumieniu zbrodnię wykradzenia zakonnicy i opuszczenia jej, a także zbrodnię oszczerstwa, rzuconego na Wiltona; przytem jednak jest dzielny, śmiały i mądry, i, mimo wszystko, zyskuje naszą sympatję, bo ma ją dla niego wyraźnie sam poeta. Rozwiązanie akcji połączone jest z epizodem historycznym, bitwą pod Flodden, gdzie Marmion ginie a Wilton się odznacza i oczyszcza z rzuconych nań podejrzeń. Tło historyczne w innych częściach jest wyłącz-

nie obyczajowe, nakreślenie bowiem szkicu życia owoczesnego leżało w intencji Scotta, jak świadczą tytuły poszczególnych pieśni: „Zamek“, Klasztor“, „Gospoda czyli Zajazd“ „Obóz“, „Dwór królewski“.

The Lady of the Lake jest już wyłącznie szkocką powieścią. Tajemnicy w niej niewiele; domyślamy się odrazu, że James FitzJames to król szkocki (Jakób V). Elementy nadnaturalne schodzą na dalszy plan (spadanie miecza w I-szej pieśni nie jest później wyzyskane dalej, proroctwo pustelnika jest motywem akcji wprawdzie, ale nie wzbudza w czytelniku zainteresowania), rozrasta się natomiast element obyczajowy [1]), dając doskonałe obrazy rozsyłania wici, pogrzebu i wesela w górach szkockich (pieśń III: *The Gathering*), walki w górach i zapasów o nagrodę w mieście szkockiem (pieśń V-ta). Pojawia się postać szlachetnego buntownika, Rodericka Dhu Mac Alpine'a, który dotrzymuje obowiązku gościnności i przypłaca to życiem; uznanie dla energji rycerskiego buntu, tak charakterystyczne dla Scotta, wyraża się w opisie śmierci Roderyka w więzieniu wskutek rany, otrzymanej z rąk króla w pojedynku, przy słuchaniu pieśni barda Allana o jednej z bitew swego klanu. Obok tego elementu rycerskości szkockiej jest także i fanatyzm szkocki, spotykany później w powieściach Scotta (przewodnik Murdoch), pojawia się postać napół obłąkanej (Blanche), typ tak ważny w jego szkockich powieściach. *The Lady of the Lake*, która jest bezsprzecznie najlepszą jego powieścią poetycką, można uważać za idealny mikrokosm całej powieści historycznej typu Scotta.

---

[1]) Obszerniej potraktowała ten element Anna Grant of Laggan w swoich „Listach z gór“ (1806) i w poemacie „The Highlander“ (1813).

Zawarte w niej piosenki, jak „Coronach“, pieśń barda, „Ave Maria“, śpiewane przez szlachetną Ellen Douglas, bohaterkę utworu, należą do najlepszych jego liryków.

Po mniej udanej „Wizji Don Roderyka“ (1811), opiewającej w stancy spenserowskiej pomoc Anglji, udzieloną Hiszpanom w czasie najazdu francuskiego na nią, pojawia się w r. 1813 *Rokeby*. Ta powieść jednak przez tłum swoich postaci i zawikłanie akcji, gdzie wszystkie osoby biorą czynny udział, przez wprowadzenie scen efektownie dramatycznych [1]), jest już właściwie powieścią historyczną, ubraną niepotrzebnie w formę wiązaną. *Rokeby*, czyniąc ustępstwo na rzecz refleksyjnej powieści poetyckiej Byrona, wprowadzała element refleksji w samą pieśń (zamiast, jak dotąd, zostawić go poza jej obrębem w osobnych formalnie ustępach), odbierając jeszcze bardziej „powieści poetyckiej“ charakter pieśni. Następna powieść tuż po *Rokeby*, bezimiennie wydana *The Bridal of Triermain* (o połowę krótsza, trzypieśniowa) weszła w niefortunne dla Scotta kręgi zaczarowanej legendy Artusowej; jeszcze dalsza (koniec 1814) *The Lord of the Isles*, będąca wspomnieniem wycieczki Scotta na Hebrydy do Lairda of Staffa, a mająca za temat bitwę pod Bannockburn i zwycięstwo Roberta Bruce'a, wykazuje już wyczerpanie tematów w poszczególnych epizodach,

---

[1]) Sąd zwolenników Cromwella nad stronnikiem królewskim, Rokebym (rzecz dzieje się w r. 1644 tuż po bitwie na Marston Moor), wjazd Bertrama (żołnierza, stojącego moralnie na granicy, gdzie spotykają się honor żołnierski i nieuczciwość żołnierska) konno do kościoła, aby dokonać sprawiedliwej zemsty na istotnym zbrodniarzu-oskarżycielu, Oswaldzie Wycliffie, scena walki o skarby w płonącym zamku (Barnard Castle).

które się powtarzają, i co do treści i co do samej formy opracowania. Jako produkt księgarski zawiódł „Pan Wysp“ zupełnie — nie wytrzymał konkurencji z powieściami Byrona z lat 1813—14.

Ale Scott nie potrzebował już próbować dalszej na tem polu konkurencji, bo w lipcu 1814 ukazał się bezimiennie *Waverley or Sixty Years Ago* i pozyskał sobie publiczność Anglji, kontynentu i Stanów amerykańskich w przeciągu kilku miesięcy. Już wydany w styczniu 1815 r. *Guy Mannering or The Astrologer* rozszedł się w dwóch tysiącach egzemplarzy w ciągu pierwszego dnia ukazania się w księgarniach, wyczerpując cały nakład odrazu. (Trzeba dodać dla ilustracji stosunków, że egzemplarze recenzyjne były rozsyłane wcześniej, z korekty nawet, i publiczność była z góry przygotowana na pojawienie się nowości). Odtąd prawie każdy rok z następnych szesnastu widzi jedną, dwie, a nawet czasem trzy powieści historyczne Scotta, którym ustępuje zupełnie miejsca jego poezja. Jak echa słabe, dalekie, brzmią: „Pole pod Waterloo“ z gloryfikacją ks. Welingtona (1815) i *Harold the Dauntless* (1817). Proza panuje odtąd niepodzielnie w twórczości Scotta, bo trzeba dodać, że obok powieści Scott wydaje szereg rozpraw historycznych [1]).

---

[1]) „Żywot Napoleona“ (1827) słaby i stronniczo nieprzychylny, *Tales of a Grandfather* (1828—1830), obrazki z życia Szkocji (I—II) i Francji (III), *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830) i dzieła, tyczące się *antiquities* Szkocji, dalej szereg studjów krytycznych, pomieszczanych w *The Quarterly Review* z ocenami dzieł współczesnych, wśród nich sławny artykuł o Jane Austen, także szkice o „rycerstwie“, „romansie rycerskim“, „dramacie“, pisane dla *Encyclopedia Britannica*, „Żywoty powieściopisarzy“ (1816) i wreszcie szkice, związane z jego gospodarskiemi zamiłowaniami: *On Planting Waste Lands* (O uprawie nieużytków)

Waverley, jako zamysł, powstał o dziesięć lat wcześniej, nim stał się książką. Zawdzięcza on swe powstanie dwu momentom: jeden z nich to naturalny moment konieczności napisania autobiografji, który niepokoi każdego twórcę między 30 a 40-tym rokiem jego życia (*Waverleya* zaczął pisać Scott w r. 1804, mając 32 lat); drugim momentem było pchnięcie z zewnątrz, zaznajomienie się z „Zamkiem Rackrent" M. Edgeworth, uświadomienie sobie konieczności ujęcia w słowo wiecznotrwałe zamierającej przeszłości obyczajowej szkockiej, jak dla Irlandji zrobiła to M. Edgeworth.

W „Waverleyu[1]) "oba te pierwiastki występują wyraźnie. Dla człowieka, który w życiu swem nie miał żadnych większych walk (bo nawet zdobywanie sławy przyszło bez wysiłku), materjału do autobiografji mógł dostarczyć jedynie okres urabiania się, okres dzieciństwa i młodości, bo on jedynie ma charakter „przygody" w tym wypadku. To też pierwsze rozdziały są „edukacją romantyczną" Scotta i były jeszcze napisane w r. 1804, w dalszym ciągu element autobiograficzny zawarty jest w drobnych szczegółach obu miłości, będących odbiciem dwóch miłości samego autora. Ciekawym śladem autobiograficznym, rzucającym snop

---

i *On Landscape Gardening* (O zakładaniu ogrodów krajobrazowych); z wcześniejszego okresu pochodzą wydania zbiorowe dzieł Drydena (1808) i Swifta (1814), poprzedzone ich życiorysami.

[1]) Treść powieści stanowią przygody młodego Anglika, Edwarda Waverleya, w czasie powstania jakobickiego w r. 1746, jego miłość do tragicznej Flory Mac Ivor, siostry ambitnego naczelnika klanu, popierającego ks. Karola Edwarda, i związany z tem udział Waverleya w powstaniu, wreszcie miłość do niego ze strony wdzięcznej Róży, córki szkockiego szlachcica, jakobity, barona Bradwardine'a.

światła na stosunek Scotta do czasu, jest przedstawienie chwili, w której element „romantyczny“ w życiu duchowem Scotta łączy się z elementem zrozumienia wartości życia obyczajowego jako układu codziennego życia, nie dającego się ani zmienić ani usunąć przy pomocy marzenia, ale nadarzającego sposobność do „romantycznej“ przygody; jest to chwila, w której Waverley zdaje sobie sprawę, że jego ultra-romantyczny pobyt w jaskini zbójnika Donalda Bean Leana wywołany jest zatargiem o uprowadzenie zupełnie poziomych krów. Obyczajowy element góruje nad fabułą, począwszy od świetnego, tchnącego całą świeżością pierwszego wrażenia, opisu dworu staroszlacheckiego Bradwardine'ów i opisu wsi szkockiej aż do ostatnich niemal rozdziałów, które, dodam nawiasem, są kompozycyjnie tylko zakończeniem, koniecznem w powieści, ale nie wynikającem bezwzględnie z treści poprzedniej. Z punktu widzenia strony moralnej, kompozycja *Waverley'a* przedstawia się jako szereg odpłat za poczynione bezpośrednio lub wcześniej dobre i szlachetne przysługi. Element historyczny jest względnie nieobfity, ale epizody, z nim związane (zebranie panów szkockich na polowanie, pochód wojsk powstańczych i dwie bitwy), wystarczają zupełnie dla nadania powieści cechy życia na innej platformie niż współczesne, życia w warunkach niezupełnie normalnych.

Dalsze dwie powieści nie mają prawie elementu historycznego, prócz tego, że odbywają się o dwa, względnie o jedno, pokolenie wstecz od okresu ich pisania. *Guy Mannering* (1815) i w tym roku wydany *The Antiquary* (z datą 1816) są powieściami obyczajowemi

w tem znaczeniu, że najciekawszą ich stroną nie jest akcja, zatrącająca o momenty „romansu grozy“ [1]), ale właśnie szereg postaci z zanikającego życia obyczajowego, biorących udział w epizodach życia codziennego, możliwych jednak tylko w czasach przed rewolucją. Ulubionemi przez czytelników Scotta postaciami stali się: Dominie Sampson *(Guy Mannering)*, ubogi duchowny, spełniający z zapałem obowiązki domowego pedagoga w skromnym domu szlacheckim, w swem roztargnieniu uczonego dziwiący się niezmiernie każdej drobnej rzeczy, którego miłość do wychowanków i miłość do książek jest jednolita w swej treści i napięciu, którego scena rozpoznania porwanego dzieckiem młodego lairda of Ellengowan należy do najpiękniejszych kart. powieści Scotta, dalej Eddie Ochiltree, „królewski żebrak“ *(The Antiquary)*, posiadający pełną godność swego „zawodu“ i pomocny w miarę sił w kłopotach drugim, i wreszcie Dandie Dinmont *(Guy Mannering)*, typowy farmer szkocki, energiczny, pełny humoru i prawości, wzorowany podobno na charakterze ojca Scotta. Obok nich jest folklorystyczna Meg Merrilies, postać z szeregu mądrych półgłówków, niesamowitych, ale umiejących jednak w razie potrzeby pomóc, istot, które stoją w rozmaitem oddaleniu między warstwą ludzi, żyjących przyzwoicie, a ludzi, trudniących się podejrzanemi zarobkami, otoczonych pewną tajemniczością. Źródłem jej jest posiadanie przez nie tajemnic, które chowają do odkrycia w od-

[1]) W „Miłośniku starożytności“ rzekomy incest w pochodzeniu bohatera intrygi miłosnej, Neville'a, a w „Astrologu“ (podtytuł „Guya Manneringa“) horoskop, odniechcenia nakreślony, który się sprawdza w stosunku i do samego autora horoskopu i do jego przedmiotu.

powiednim momencie, przynosząc karę zbrodniarzom, a wybawienie z trudności ich ofiarom. Zaczął ten szereg Dawidek Gellatley z „Waverleya“ o charakterze przywiązanego błazna z „Króla Lira“, sypiący na lewo i prawo strzępy piosenek, które może sam nawet układa — i przez każdą niemal powieść szkocką przewijają się przed nami w różnej postaci ci napół idjoci i te napół czarownice z piosenkami na ustach, zawsze o zakroju groteskowej ballady. Pozycja ich nie jest nienaturalna; ludzie uczciwi mimowoli odczuwają sympatję dla tych osób, z któremi je wiąże nieznana im wprawdzie, ale jakgdyby przeczuwana tajemnica; dla ludzi złych mają te postaci grozę czegoś zaświatowego, groza ta płynie często ze świadomości, że wina ich jest im znana. W ten sposób zachowuje Scott równowagę między „zabobonem“ (w który — według świetnego szkicu Bagehota — tak wierzy, jak wierzył w jakobityzm przy swoim toryzmie) a religją, mającą u niego charakter „utylitaryzmu“ etycznego; nigdzie nie wypowiada się Scott wyraźnie ani *pro*, ani *contra* „zabobonu“. Sytuacje w obu powieściach z 1815 roku wypływają to z morskich wypraw przemytniczych i korsarskich, to z prób oszukańczych wyłudzeń, które to zdarzenia komplikują normalny rozwój akcji miłosnej młodych par. Korsarz Dirk Hatteraick z „Astrologa“ i oszust Dousterswivel z „Miłośnika starożytności“ są obaj Holendrami — działanie ich nie da się pomyśleć w okresie ponapoleońskim. Bohater tytułowy drugiej powieści, Jonatan Oldbuck, jest już typem nowożytnym, choć może poniekąd nieśmiertelnym, *of all times*, w swoich zamiłowaniach pół-uczonego odkrywcy rzeczy, które chce odkryć — jest to prototyp Pickwicka.

Tajemnicę, jaką Scott otaczał autorstwo tych powieści, zaczęto już przenikać i „Autora Waverleya“, którego później ochrzczono, zgadzając się na powszechnie znaną mistyfikację, *The Great Unknown*, zidentyfikowano już wtedy ze Scottem. Chcąc dla zabawy zmylić ślady, jakby w jakiemś przeniesieniu dociekań publiczności na sportowe tło polowania na lisa, Scott wydaje nowe swe rzeczy, jako utwory niejakiego Patricka vel Piotra Pattiesona, nauczyciela wiejskiego i tak pojawia się grupa powieści pod zbiorowym tytułem *Tales of my Landlord.* Pierwsza ich serja w r. 1816 zawiera słabego „Czarnego Karła“ (koniec XVII w.) z karykaturalną w swej demoniczności postacią, znaną pisarzowi z opowiadania, i doskonałego *Old Mortality*, z postacią Balfoura of Burley, zaciekłego skrajnego purytanina (z t. zw. Cameronjanów), wzorowaną właśnie również na znajomym sobie z opowiadania i osobiście „Old Mortality“, potomku tych Cameronjanów, który całe życie poświęcił trosce o grobowce fanatyków religijnych, poległych w czasie krótkotrwałej wojny domowej religijnej w Szkocji za Karola II. Jeden epizod z samego jej początku stanowi treść tej opowieści. *Old Mortality*, przyjęty z niebywałym entuzjazmem, jest poniekąd programową powieścią Scotta. Cechuje ją bezstronność w rozłożeniu świateł na Balfoura i na Claverhouse'a, przedstawiciela kawalerów, uwagi zaś o wartości szkockiego „charakteru“ i uwagi o okrucieństwach „rozruchów“, z wyraźną aluzją do rewolucji, są istotnem politycznem *credo* Scotta, który przedewszystkiem stara się wszystko zrozumieć na tle narodowego temperamentu.

To też powieść, stanowiąca drugą serję „Opowieści Gospodarza“, *The Heart of Midlothian* (1818),

dająca bohaterski typ szkockiej dziewczyny z ludu i przepyszną sylwetkę wieśniaka-purytanina o głębokiej wierze, wskazująca swoim symbolicznym tytułem, oznaczającym zarazem „Więzienie w Edynburgu“, jak i „Serce Szkocji“, że idzie tu istotnie o pokazanie treści duszy ludu szkockiego, powieść ta może być stanowczo uważana za arcydzieło Scotta ze względu na spełnienie w niej istotnego celu jego twórczości: wykazania, jakie bohaterskie pierwiastki tkwią w ludzie prostym, jak patrjarchalizm przemienia się w system mądrej demokracji, jak patrjotyzm jest spójnią nieprzemożoną. Jeanie Deans nie mogła złożyć przysięgi fałszywej, aby uratować siostrę od kary śmierci, choć wierzyła w jej niewinność, ale uratowała ją, puszczając się w drogę sama do Londynu, aby tam przy pomocy ks. Argyle uzyskać ułaskawienie przez wstawiennictwo królowej Karoliny. Wszystko to rozgrywa się na tle rozruchów edynburskich, poprzedzających na kilka lat wybuch powstania jakobickiego; losy bohaterki Jeanie i jej siostry, pięknej Effie, która zostaje nawet żoną swego uwodziciela, George'a Stauntona, byronicznego, a raczej przejętego z powieści grozy „gentlemana bandyty“, są związane bezpośrednio z temi historycznemi rozruchami (Porteous Riots z r. 1736). Staunton wraca później do swego tytułu barona i do majątku; przeszłości jego nikt nie zna, ale ginie on z ręki syna swego i Effie, porwanego zaraz po urodzeniu, wychowanego wśród bandytów. Postać Jeanie jest zaczerpnięta z życia i prawda jej pięknego czynu, która sprawia ogromne wrażenie, jest tu ujęta jako symbol duszy całego ludu szkockiego. Podobnie Sir Aleksander Invernahyle stał się przedstawicielem typowym (w dodat-

niem znaczeniu) szlachty szkockiej, wcieliwszy się w barona Bradwardine'a, a wreszcie Rob Roy stał się typem symbolicznym szkockiego górala, którego psychiki Scott nie przyjmował bez zastrzeżeń jako rzeczy zupełnie dobrej.

Rob Roy z tegoż samego roku, co i przedziwna historja Jeanie Deans, jest pamiętnikiem podróży Franka Osbaldistone'a do Szkocji w roku 1715, roku przygotowywania nieudałej wyprawy Jakóba III po tron szkocki, stanowiącej podłoże historyczne powieści. W pamiętniku tym jest kilka szczegółów autobiograficznych (praca w kancelarji ojca, jako praca w domu handlowym, i skłonność do twórczości pisarskiej), Frank jednak jest tylko sposobnością do wprowadzenia szeregu typów, wśród nich właśnie typu szlachetnego zbójnika, górala szkockiego, Rob Roya ze skazanego na zagładę klanu Mac Gregorów, dalej typu mieszczanina edynburskiego, z pochodzenia górala, zapobiegliwego i ostrożnego, ale umiejącego zachować się godnie w chwili niebezpieczeństwa, ławnika (baillie) Mikołaja Jarvie, którego sylwetka jest szczytem spokojnego jasnego humoru Scotta, a wreszcie w postaci ogrodnika Anrzeja Fairservice'a także typu hipokryty purytanina, stojącego już trochę po tamtej stronie uczciwości, ale jeszcze nie tak daleko, aby nie móc być traktowanym z humorem i pobłażliwą bezkarnością; dopełniają one obrazu przekroju społeczeństwa szkockiego, gdyż naturalnie w innych powieściach szkockich był cały szereg typów pomniejszych, których w obrębie niniejszej pracy nie mogę wyliczać. Z poza szkockich typów mamy w *Rob Royu* dobrą postać kresowej panny, Dianę Vernon, i postać łotra w typie Ryszarda III w Rashleighu Osbaldistonie.

Dalsze powieści Scotta nabierają coraz więcej charakteru „romansów“. Rozpoczyna je sławna *The Bride of Lammermoor* (jako trzecia serja *Tales of my Landlord* wraz z *The Legend of Montrose*, 1819), która jest właściwie tragedją, a po odrzuceniu pierwiastka humoru i pysznej postaci starego sługi, troskliwego o honor zbiedniałego domu, Kaleba Balderstone'a, i melodramatycznych scen czarnego charakteru, kapitana Craigengelta (znowu holendra-najemnika!) jest opowiedzianą prozą balladą o stosunkowo silnie skoncentrowanej akcji. Prawo naturalne jest właśnie naruszone w sposób, którego ukarać nie można prawem pisanem i za to naruszenie spotyka winnych kara. Jest nią obłąkanie i śmierć Lucy Ashton, po dokonaniu przez nią zamachu na życie narzuconego jej przemocą oblubieńca, podczas gdy z miłości i prawa wdzięczności za uratowanie życia serce jej należy do młodego pana na Ravenswood. I jego śmierć ma charakter tajemniczej grozy, jaka jest zawsze w balladzie; ginie on w ruchomych piaskach nadmorskich, zmyliwszy w roztargnieniu drogę na umówione miejsce spotkania w pojedynku z bratem Lucy. Charakterystyczne też dla ballady zjawisko nadprzyrodzone, ujrzenie ducha Lucy za jej życia, jako ostrzeżenie, ma tu siłę istotnie czegoś nadnaturalnego, czego niema ani złowróżbny dla Mac Ivorów duch Bodach Glassa w „Waverleyu“, ani tem bardziej „Biała Dama“ rodziny Avenelów („Klasztor“ i „Opat“), nazwana słusznie przez Eltona „zbyt materjalnym protestanckim Arielem“. Wstęp do „Narzeczonej z Lammermoor“, która oddziałała bardzo silnie, jako wzór kompozycji na powstający, jako naśladownictwo, romans historyczny, jest też znamienny dla zmiany sposobu tworzenia

Scotta; powieść powstała jakoby z obrazu, przedstawiającego scenę zmuszenia Lucy do oddania pierścienia Ravenswoodowi. Od malarstwa rodzajowego, gdzie obyczaje stanowiły temat, a fabuła pomagała tylko do ich ułożenia w obraz zamknięty, w ramę, utworzoną przez moment historyczny, gdzie tłem była przyroda szkocka i scenerja szkocka, zmieniająca właśnie w tym czasie już stare swe formy na nowe, przechodzi teraz Scott do malarstwa historycznego, gdzie fabuła będzie odgrywała ważniejszą rolę, rolę centralnej „przygody“ treści, a sztafaż będzie dekoracją teatralną, obficie zaopatrzoną w rekwizyty szat, zbrój, komnat dworskich i zamkowych, zabaw i pojedynków i t. d. W ten sposób stwarza Scott tę wspaniałą „garderobę romantyczną“, z której następne pokolenie będzie pożyczać śmiało i chętnie. Jeszcze tylko „Legenda Montrose'a“ ma charakter ballady, pokrewna jest bowiem tematem (morderstwo w rodzinie) „Narzeczonej z Lammermoor“, ale ballada ta ma raczej charakter ballad humorystycznych, przez wprowadzenie przepysznej postaci żołnierza najemnika, ale żołnierza z honorem, Dugalda Dalgetty. To sławny historyczny typ szkocki — dlatego Scott uznał za stosowne dopełnić nim obraz „charakteru szkockiego“.

Piewszym romansem historycznym jest wydany w r. 1820 *Ivanhoe*, opowieść z czasów Ryszarda Lwie Serce, który występuje jako bezimienny „Czarny Rycerz“ po powrocie z niewoli i, zanim zajmie tron, pomaga gromadzie „banitów“, pod rozkazami Locksleya, Robin Hooda, wymierzać zbrojną sprawiedliwość gnębiącym ludność anglosaską baronom normandzkim. W przedmowie (będącej listem do doktora Dryasdusta, wspomnianego już przedtem jako przyjaciela „an-

tykwarza“ Oldbucka, historyka o sposobie myślenia, scharakteryzowanym dostatecznie przez „mówiące“ nazwisko: „suchy jak kurz“), przedstawia Scott (jako Laurence Templeton) swoją teorję powieści historycznej; widać z niej, jak wiele nauczyło go chłodne przyjęcie *Queenhoo-Hall* Strutta. Przedewszystkiem trzeba dać poznać życie dawnych wieków, szczegóły antykwaryczne zużywać tylko jako pomoc w zainteresowaniu czytelnika, a nie jako materjał dydaktyki. To życie przedstawia nam Scott tylko ze strony jego zewnętrznej odmienności od naszych czasów, to znaczy z jego strony obyczajowej; stąd jego „historyczne romanse“ obfitują w takie przygody, jak porwania, skrytobójstwa które wyglądają jak śmierć naturalna, turnieje, pojedynki Boże, uwięzienia i wymuszenia i t. d. Życie wewnętrzne jest, według Scotta, takie samo, jak i w jego czasach, i twierdzenie jego jest, z małemi zastrzeżeniami co do odmienności pewnych kierowniczych idej, słuszne, ale ponieważ nie umiał wogóle oddać psychologji ludzkiej i ograniczał się w rysunku psychicznym do stosunku swoich bohaterów do ideału, stąd i ludzie jego z dawnych czasów nie posiadają właściwie pełnej duszy, nie mówiąc naturalnie nic o subtelnych odcieniach życia psychicznego, jakie cechują różne epoki kultury. Pomimo całego historycznego sztafażu *Ivanhoe* ma trzy problemy zupełnie nowoczesne: stosunek Normanów do Anglosasów — to problem narodowościowy, który powstał z końcem XVIII wieku, Robin Hood — to lud, który powstaje z powodu gnębienia surowemi prawami (w innym wypadku jest on uległy i lojalny) i wreszcie Rebeka i jej ojciec są *signum temporis*, poruszeniem kwestji żydow-

skiej, echem niedawnego *Harringtona* Marji Edgeworth.

Następne dwie powieści *The Monastery* i *The Abbot*, obie z r. 1820, stanowią całość, przyczem rzadkim trafem dalszy ciąg jest lepszy od początku. Walka katolicyzmu z napierającym protestantyzmem jest tłem obyczajowem obu części. Protestantyzm zwycięża, ale tylko teoretycznie, bo mimowolne sympatje autora są po stronie, reprezentowanej przez przedstawicielkę katolicyzmu, Marję Stuart, której ucieczką i uwięzieniem w Angli zajmuje się „Opat“, druga część historji domu Avenelów. Tragiczna królowa należy do najlepszych rysunków Scotta; ma w sobie istotną królewskość, czego nie posiada prawie zupełnie jej rywalka Elżbieta, będąca jedną z protagonistek następnej powieści *Kenilworth* (1821). Główna część akcji tego romansu odgrywa się na zamku Leicestera, Kenilworth, w czasie jego przyjęcia dla Elżbiety, i kręci się koło możliwości jego małżeństwa z królową, czemu jednak stoi na przeszkodzie pośpiesznie i potajemnie zawarte małżeństwo z Amy Robsart. Dwór angielski przedstawia się bardzo ujemnie. Leicester i Sussex, dwaj najpoważniejsi rywale, są: jeden człowiekiem bez charakteru, drugi gburem; sama Elżbieta ma tylko ambicje, ale brak jej siły; wśród bocznych postaci przeważają typy ujemne, jak Varney, Michał Lambourne, Anthony Foster (charakterystycznie przedstawiony, jako zmieniający kilkakrotnie wyznanie), dodatnie natomiast są postaci z ludu, przedewszystkiem gospodarz z pod „Czarnego Dzika“ (wzorowany na Gospodarzu z Chaucera) i Wayland Smith, udający czarnoksiężnika-kowala, były uczeń oszusta astrologa i alchemika, sam jednak uczciwy i wierny sługa Tres-

siliana, obrońcy nieszczęśliwej Amy. To demokratyczna skotczyzna, która kazała wynosić Anglosasów na niekorzyść Normanów w *Ivanhoe*, podyktowała taki układ świateł i cieni w *Kenilworth*. Jeżeli jednak powieść ta zajmuje w czytaniu, to nie dla obrazu społeczeństwa; dzieje się to dzięki umiejętności opowiadania Scotta, polegającej na wprowadzeniu kolejno postaci, bądźto już z jakąś tajemnicą istniejącą, bądź z tajemnicą, która na naszych oczach powstaje — tajemnice te powoli się odsłaniają, i czytelnikom i aktorom z romansu zawsze jeszcze jakiś szczegół jest nieznany w chwili, gdy nowy szczegół tajemniczy się pojawia. O ile pominiemy jego zbyt silny anachronizm w obrębie literatury elżbietańskiej, tak jak silne były anachronizmy w stosunku do historji szkockiej w poprzednich dwu powieściach, to musimy stwierdzić, że technika Scotta jest tu u szczytu swej doskonałości [1]).

Rok 1822 przyniósł trzy romanse, wszystkie mniej znane i mniej cenione od innych. „Korsarz“ (okres Williama III), ze scenerją wysp na północy Szkocji, zużytą już w „Panu Wysp“, z postacią melodramatycznej czarownicy Norny, mimowolnej zabójczyni swego ojca i omal nie swego syna, jest jedyną morską powieścią Scotta, który jednak nie czuł się tak swobodnym w opisie starć na morzu, jak bitew lądowych. Treść „Losów Nigela“, stanowią poniekąd historyczne przygody Szkota, dorabiającego się znacznej fortuny w Londynie, przyczem Londyn Jakóba I przedstawia

[1]) W *Ivanhoe* np. jeszcze tajemnicze zniknięcie młodego rycerza tytułowego po turnieju zostało opowiedziane dopiero po nieoczekiwanem znalezieniu go przez czytelnika w zamku Front-de-Boeufa, zapomocą retrospektywnego rozdziału, mówiącego o powstaniu już rozwiązanej, znanej nam tajemnicy.

się wcale plastycznie, a i portret samego króla jest dobry i nawet sympatycznie kreślony. Wreszcie *Peveril of the Peak*, z czasów Restauracji, z przygodami bohatera na wyspie Man i postacią demonicznej, rzekomo niemej Fenelli, jest przeważnie słaby. Zato rok 1823 dał dobrego „Kwentyna Durwarda“; sama postać bohatera i jego historja miłości nie mają wprawdzie wielkiego znaczenia, ale związane z nią sceny z życia obyczajowego Francji i melodramatyczny czasem, ale naogół mocny w rysunku mieszaniny hipokryzji i szczerej wiary Ludwik XI, wynagradzają brak interesu zasadniczej fabuły. Jako wstęp do tej powieści umieścił Scott znakomity szkic markiza Hautlieu, zubożałego wskutek rewolucji arystokraty francuskiego. Kreślenie szkicu współczesnego jakdyby zachęciło Scotta do napisania powieści współczesnej, bo w roku następnym pojawia się jego *St. Ronan's Well*, osądzona jako rzecz słaba, ale jednak interesująca i fabułą i samym sposobem kompozycji, o czem zaraz poniżej wspomnę.

Ten sam rok (1824) ogląda jeszcze drugą powieść: *Redgauntlet*, również wyjątkową zupełnie tak dla formy (gdyż część jej stanowią listy, część pamiętnik, część zaś opowiadanie wprost od autora), jak i dla treści. Historyczny epizod bowiem, wbrew zwyczajowi Scotta, jest tu zupełnie zmyślony; jest to pobyt księcia pretendenta w Szkocji w r. 1765, pobyt, którego nie było nawet w legendzie. Sama idea powieści jest zaprzeczeniem sentymentu jakobickiego z „Waverleya“. Redgauntlet, wierny jakobita, chce zmusić synowca swego, a syna straconego w 1746 r. powstańca, do przystąpienia do partji Karola Edwarda, synowiec ten jednak jest już wiernym Jerzemu III Anglikiem. Co więcej, sam pretendent — *quantum mutatus ab illo* — uległy swym

namiętnościom, nie ma żadnej powagi w oczach czytelnika. Widzimy go w przebraniu zakonnika i w nędznej gospodzie, w scenie, w której zebrani zwolennicy odmawiają mu pomocy. Nie było to ze strony Scotta pomniejszanie dla jakichś celów oportunistycznych dodatniego wrażenia, jakie wywołał rycerski ks. Karol Edward, ostatni „błędny książę“ w pierwszej powieści; zdaje mi się, że było to raczej zupełnie mimowolne, ale przymusowe wyznanie, że skończył się okres jakobickich tradycyj, a skończył się przez wcielenie ich na wieki właśnie w jego własne artystyczne dzieło. Atmosfera powieści jest ciemna, jakgdyby był to całun, którym Scott przykrywa przeszłość dla niego umarłą; zamyka powieść katastrofa dwóch postaci ujemnych, Cristala Nixona i Nanty Ewarta, zabijających się wzajemnie; ustęp to o charakterze sagi północnej. Postać opętanego manją procesowania się Piotra Peebles jest na skraju bolesnej burleski, a włożona humoreska jest w charakterze swym groteskową; jest to doskonale opowiedziana przez wędrownego ślepego skrzypka historja o pobycie jego przodka w piekle, świetnie mieszająca elementy nadnaturalne z komicznemi elementami naturalnemi („Wandering Wilie's Tale“).

Dalsze powieści nie wnoszą nic nowego do twórczości Scotta. Dwie „Opowieści Krzyżowców“: *The Betrothed* i *The Talisman* (1825) wracają w średniowiecze, w czasy Henryka II i Ryszarda Lwie Serce, który występuje w „Talizmanie“ podczas swej wyprawy krzyżowej (jest tam dobra postać sułtana Saladyna); *Woodstock* — w czasie jego pisania spadła na Scotta katastrofa finansowa — rozgrywa się na tle *Commonwealth*; serja „Kronik Canongate“ (1827) zawiera kilka drobniejszych opowieści (wśród których najlepsza jest

The Two Drovers) i większą powieść *The Fair Maid of Perth* (1828) z początku XIV wieku. Ostatnie trzy powieści noszą wyraźnie ślady wyczerpania, są to: *Anna of Geierstein* (1829) z końca XV w. i wydane jako ostatnia, czwarta serja *Tales of my Landlord: Count Robert of Paris* i *Castle Dangerous* (wiek XI i XII).

Szkic ogólnej twórczości Scotta i analiza jej wartości z punktu widzenia społecznego przełomu porewolucyjnego, koniecznie obszerne ze względu na wielki rozmiar pierwszej a ważność drugiej, wyczerpały niemal zupełnie przeznaczoną dla Scotta przestrzeń w tym zarysie literatury romantycznej angielskiej. Krótko tylko mogę przedstawić jego typ kompozycji. Powieść Scotta, jakkolwiek, według Dibeliusa, zapożycza się w motywach od poprzedników (co jest zjawiskiem zupełnie naturalnem, gdyż powieść bierze motywy z życia, które są wiecznie te same), jednak, jako kompozycja, a zatem jako to, co przedewszystkiem stanowi własność autora, jest czemś zupełnie odmiennem od dzieł poprzedników. Światło na sposób kompozycji Scotta rzuca *St. Ronan's Well.* Powieść ta składa się z dwu odrębnych płaszczyzn: na jednej porusza się czworo aktorów tragedji: Klara Mowbray, jej brat, właściciel „źródeł św. Ronana“, i dwaj bracia przyrodni: Francis Tyrrel i Lord Etherington, splątani w zręcznie pomyślaną intrygę, która kończy się śmiercią, z rąk Mowbraya, lorda Etheringtona (rzekomego zresztą lorda, bo prawdziwym jest jego brat starszy) [1]), i śmiercią Klary; na drugiej płaszczyźnie jest szereg figur charakterystycznych, pomyślanych w roli gości świeżo założonego uzdrowiska. Scott sam w przedmowie za-

[1]) Ten sam temat zużyje Thackeray w „Esmondzie“.

znacza, że wybór tła padł na miejsce kąpielowe z tego powodu, aby uzyskać możność wprowadzenia typów charakterystycznych. Dwie te grupy postaci łączy zatem tylko miejsce i chwila akcji, nie żadna wewnętrzna konieczność budowy, i postaci drugiej grupy służą nawet rzadko jako okazje do „epizodów“ postaci głównych. Ten sposób kompozycji jest dla powieści współczesnej nie wystarczający i to jest główną przyczyną niepowodzenia *St. Ronan's Well.* Przy bliższem rozpatrzeniu powieści historycznej Scotta widzimy, że każda z nich da się rozłożyć na ten schemat: kilka głównych osób, splątanych z sobą w intrygę zasadniczą, i mnóstwo typów charakterystycznych, rzadko w większej mierze potrzebnych dla przeprowadzenia głównej akcji. Ale w powieści historycznej schemat ten nie razi, bo perspektywa historyczna zbiera u wierzchołka swego trójkąta sceny luźne, nie należące do siebie, w obraz pozornie jednolity, skupiający te sceny w organiczną rzekomo całość. Zaciekawienie czytelnika wobec nieznanej przeszłości nie pozwala na zastanowienie się nad względną wartością poszczególnych epizodów w stosunku do siebie i do całości, nadając im mniej więcej równą wartość; analiza nie ma możności działać bezpośrednio, nie mając punktów porównania, jak to się dzieje przy ocenie powieści współczesnej, która nie może się mijać ze znaną nam prawdą życia nas otaczającego. W historycznej powieści element prawdy jest zawarty w dostatecznej ilości w historycznych postaciach i historycznych faktach, naogół czytelnikowi znanych; przytem Scott umiejętnie, znacznie umiejętniej od swoich bezpośrednich następców, używa faktu historycznego jedynie, jako punktu „zaczepienia“, a nie stawia go w centrum akcji; nie potrzebuje zatem ani

wyjawiać ani tłumaczyć go, przez co mógłby poniekąd podać w wątpliwość prawdę działania i przypadków swych postaci, skoroby otaczał zapytaniami samą istotną prawdę tła. Element prawdy faktu historycznego nietylko jednak oddziaływa na uznanie całej akcji powieści za prawdopodobną, ale ma także znaczenie moralne, on to bowiem sankcjonuje niejako zawartą w treści romansu naukę moralną. Największą zaś nauką moralną jest wskazanie, że historja wciąż się tworzy i my w niej żyjemy, a osiąga to Scott przez swoje wyżej wspomniane użycie faktów historycznych, będących tłem akcji, nie ich osią, tak jak historja życia każdego z nas rozgrywa się na tle historji ogólnej społeczeństwa, a nie jest tej historji głównym momentem. Przytem jest tu pewien demokratyzm: postaci rządzące, wysokie, kierownicze, są tu tylko pewnego rodzaju dodatkiem do akcji, której centralną postacią jest zwykły, przeciętny obywatel.

Wracając jednak do kompozycji Scotta, chcę stwierdzić, że ten nie wystarczający dla powieści obyczajowej typ kompozycyjny jest zaczerpnięty z elżbietańskiej dramaturgji romantycznej, mieszającej sceny komiczne i charakterystyczne ze scenami poważnemi i tragicznemi (gdzie jednak te płaszczyzny kompozycji są zniwelowane przez optyczne działanie sceny). Układ powieści Scotta przypomina takie tragedje, jak „Romeo i Julja", takie komedje jak „Kupiec Wenecki", lub Zimowa Powieść", a więcej jeszcze sztuki Fletchera, Chapmana, Massingera, i innych, gdzie typy charakterystyczne *(humours)* są nato tylko, aby się zjawiać, a nie biorą silniejszego udziału w akcji. Scott używa — znamiennie dla techniki dramatycznej — dialogów nie dla posuwania akcji, ale dla charakterystyki osób; we

wcześniejszych powieściach pozwala sobie w kilku miejscach na przerwanie przemowy jakiejś osoby słowami: „i tak dalej“ — widać, że nie o treść dialogu mu idzie, ale o charakterystyczny sposób mówienia. Tak samo krótkość samej akcji w momentach tragicznych płynie z ujmowania rzeczy na sposób techniki sceny, gdzie z natury rzeczy te momenty trwają krótko; uczucia *dramatis personae* nie podlegają w danym momencie szczegółowej analizie, a są zresztą znane (przynajmniej powinny być znane) przez poprzednie przygotowanie dialogowe. Sądzę, że i tutaj także bliższa analiza wykaże podobieństwo typów i może nawet głównych motywów fabuły między jego powieścią historyczną a elżbietańską dramatyczną twórczością. Typy Scotta, poza głównemi postaciami, są dwojakie: albo są to indywidualnie pojęte osoby, które mają symboliczną wartość dla całej klasy społecznej (o takich mówiłem wyżej), albo też są to prawdziwe typy, to znaczy: uosobienia pewnych stron charakteru lub temperamentu ludzkiego. Odróżnia je Scott wyraźnie, nadając tym pierwszym nazwiska, brzmiące indywidualnie, tym drugim „nazwiska“ mówiące, jak: Mucklewrath, kowal purytanin z *Waverleya*, jak wszystkie typy z *St. Ronan's Well*, jak mr. Duncan Mac Donought, naczelnik wojskowej straży ks. Argyle na zapadłej prowincji szkockiej albo małomówny laird Dumbiedike *(The Heart of Midl.)* i t. d. W akcji przeznacza im też dwojaką rolę. Ci pierwsi służą jako pomocnicze epizody, mające za zadanie oświetlenie głównych postaci, przyczem czasem epizody te, odegrane między samemi tylko drugoplanowemi figurami, mają charakter drugiej bocznej akcji, ci drudzy służą tylko do chwilowego zwolnienia od napięcia. Główną zasługą Scotta

są właśnie postaci pierwszej grupy; jest ich wiele i każda z nich ma jakiś odrębny, charakterystyczny, bardzo ludzki rys. Scott, który nie umiał oddać psychiki ludzkiej i którego rysunek głównych postaci, o ile idzie o grę uczuć wewnętrznych, wypada zawsze blado, rozumiał jednak odcienie temperamentu, to znaczy stosunek człowieka do wypadków zewnętrznych i umiał znajomość swoją zawrzeć w postaciach bocznych, które razem wytwarzają potrzebną powieści atmosferę życia, życia czysto zewnętrznego coprawda, ale zawsze świeżego przez humor, jaki Scott w nie wsączył, przez humor, który, jako pozbawiony wszelkiego moralnego elementu, jest jedynem bezwzględnie ogólnem oświetleniem, wytrzymującem napór czasu i napór odrębności etnicznych. W tem leży źródło jego nieustającego powodzenia.

Dekoracją fabuły romansu jest naturalnie ów fakt historyczny, który umiejscawia odrazu w historji chwilę akcji i zmusza widza do nastawienia się na odpowiedni ton. Innem tłem jest jednak także przyroda. Przyroda występuje u Scotta niezbyt obficie, ale z ustępów, rozsianych po poszczególnych romansach, można sobie odtworzyć krajobraz szkocki (jak to czyni Maigron). Czasem krajobraz jest umyślnie przykrojony do akcji; zwłaszcza, gdy idzie o noce, mamy zawsze krajobraz księżycowy z chmurami, niesionemi gwałtownie przez wiatr, jakgdyby w Szkocji zawsze była pełnia i zawsze huczały wiatry; częściej jednak jest on sam dla siebie skończoną całością. Zawsze prawie krajobraz ten zawiera elementy działania ludzkiej ręki, zawsze znajdzie się w niej zamek, dwór, farma, ulica czy gospoda. Scott sam przyznawał się, że pamięta tylko taki krajobraz, który jest związany z jakimś

historycznym momentem. W ten sposób przyroda znajduje jeszcze jeden moment dla swego znaczenia w życiu narodowem. Podobnie jak historja, jest ona niezmienna i wiąże bezpośrednio stare pokolenia z nowemi. Przyroda, z pozostałemi na niej śladami pracy przodków, staje się symbolem ojczyzny, miłość do jej piękna jest tylko jednym ze szczegółów uczucia narodowego. Inwokacja Mickiewicza w „Panu Tadeuszu", który tyle wchłonął w siebie scottowskich pierwiastków, jest idealnym wyrazem tego ujęcia przyrody.

Bibljografja

Życie Scotta najlepiej jest opowiedziane u J. G. Lockharta: The Life of Sir Walter Scott (Skrót w wydaniu Everyman's Library).

Popularny, ale dobry zarys: Cruse Amy: Sir Walter Scott. 1915.

Jako poeta scharakteryzowany dobrze w „Life and Poetry Series": Morgan A. E.: Scott and his poetry. 1911.

Maigron L. Walter Scott (1920) ? Krajobraz, obyczaje i charakterystyka głównych postaci u Scotta.

Hutton R.: Monografja w „English Men of Letters". 1878 (trochę przestarzała).

Doskonałe szkice: Bagehot W.: The Waverley Novels (1858) Literary Studies t. II (Everyman's Libr.) i Stephen L.: Sir Walter Scott (Hours in a Library 1878) tom I, 1917.

Saintsbury G.: The Historical Novel. Essays in Literature t. III, 1923.

Specjalnie do „Waverleya": Siebert: Untersuchungen zu Scott's Waverley.

Do literatury szkockiej, jako do całości i stanowiska w niej Scotta:

Watts Mac Lean: Scottish Life and Literature. 1912.

Dla poznania okolicy jako scenerji głównych dzieł Scotta: Geddie: The Scott Country (bez daty).

Wydanie powieści i poematów z 1830—1, opatrzone dużemi przedmowami przez samego Scotta.

ROZDZIAŁ VIII

Byron

Twórczość Byrona odbiła się na kontynencie europejskim nietylko wielokrotnem echem w postaci mnóstwa naśladownictw o całej skali wartości (zwłaszcza w poezji romańskiej i słowiańskiej), lecz także wpłynęła tam do pewnego stopnia na kształtowanie się przez pewien czas ogólnego na świat poglądu, co sprawiło, że Byrona uważano za istotny wyraz romantyzmu angielskiego. W ojczyźnie poety jednak twórczość ta przez krótki tylko przeciąg czasu wywierała wrażenie, gdyż w ogólnym prądzie „romantyzmu" jest ona faktem oderwanym. Byron jest „fin-de-siéclistą" XVIII wieku. W nim znajdują swój wyraz ostateczny główne idee życia umysłowego z przed czasów rewolucji francuskiej, idee w danej chwili już nieżywotne wobec wcielenia się ich w idee rewolucyjne i przekształcenia się w tym procesie w podstawy nowoczesnego życia. Byron był, jak cały wiek XVIII, zwolennikiem przyrodniczej metody myślenia, szukał bezpośredniej przyczyny dla faktów, nie chciał widzieć innych sił w grze życia prócz sił czysto ludzkich, dających się ująć racjonalnem myśleniem. W końcu twórczości opanował go silniej podmuch mistycyzmu niemieckiego, w chwili, gdy wyczerpywały się siły życia i zjawisko Śmierci, jedynie

niepokonanej — według niego — siły, stawało coraz częściej w bystro patrzących jego oczach. To stanowisko przypomina również stanowisko XVIII wieku, który poświęcił poważną część swoich rozmyślań śmierci, tonąc w materjalnej doktrynie mechanicznego życia.

Byron był opozycjonistą teoretycznym, jak to robił cały wiek XVIII, i stąd płynie jego pęd do satyry, ale nie rozumiał zmiany, jaka zaszła przez rewolucję. Satyra XVIII wieku, zwracająca się przeciw urządzeniom państwowym i czołowym postaciom państwa, walczyła przeważnie z klikami i stronnictwami dworskiemi, popierającemi absolutyzm; satyra porewolucyjna, obierająca sobie ten sam temat, uderzała w całe społeczeństwo, jako w naród, który praktycznie jeszcze nie ujął władzy w swoje ręce, ale teoretycznie na podstawie rozbudzonego uczucia narodowego uważał się za odpowiedzialnego za istniejące stosunki. Stanowisko i tytuł lorda chroniły go w Anglji i na kontynencie przed przykrościami procesów sądowych, co pozwalało mu na śmiałość słowa, tem wyżej wśród warstw entuzjastów wolności cenioną w Europie, że naogół arystokrację angielską identyfikowano z pojęciem klasy, popierającej bezwzględnie legitymizm.

W stosunku do sprawy wolności Byron też był teoretykiem, pragnął jakiejś abstrakcyjnej czystej wolności, nie zadawalała go ani forma *ancien régime'u*, ani nowa demokratyczna: tylko forma walki o niepodległość przedstawiała wartość czynu politycznego bez zarzutu. Walce o wolność Grecji poświęcił też ostatnie miesiące swego życia, uzyskując przez to jeszcze jedną podstawę więcej przy wywieraniu wpływu na rozgorączkowany ideą niepodległości kontynent.

Do tych momentów jednak dołącza się jeszcze jeden, który najpotężniej może oddziaływał na czytelników jego poezji: była to jego indywidualność, w pasji swej namiętności nie mająca sobie równej w tym okresie. Indywidualizm Byrona to też ostatnie ogniwo idej wieku XVIII, które, walcząc przeciw rozmaitym formom ucisku społecznego, musiały się oprzeć przedewszystkiem na jednostce. Romantyzm, przynosząc pojęcie obowiązków społecznych, usuwał wtył i zapominał o pojęciach praw jednostki na rzecz obowiązków jednostki. Byron kładł zaś nacisk właśnie na te prawa, a właściwie na swoje osobiste prawo do znalezienia wyrazu samego siebie w życiu i konflikty, jakie jego niepohamowana namiętność wywoływała w zetknięciu ze światem, są stale tematem jego twórczości. Twórczość, przepojona do ostatnich, najgłębszych komórek indywidualizmem, wydawała się z oddalenia perspektywicznego kontynentu, nie znającego dokładnie stosunków angielskich, typowym buntem Człowieka przeciw niesprawiedliwym prawom Boskim i umownym a niesprawiedliwym przepisom ludzkim, w rzeczywistości jednak była to walka jednostki z chwilowym układem etycznym, z powodu jednej katastrofy życiowej, walka, której atak często zwracał się niespostrzeżenie przeciw samemu walczącemu. Indywidualizmu Byrona nie należy mieszać z autoanalizą współczesnych poetów, jak Wordswortha i Coleridge'a: u tych była ona wynikiem ducha czasu, podczas gdy u Byrona był to krzyk duszy własnej, niezwiązanej wcale z epoką wskutek zbyt wielkiego egotyzmu. Poezja „osobista“ jego poprzedników, ważny nowy element w literaturze, posłużyła mu tylko jako zupełnie formalny element, jako uprawnienie do zaj-

mowania swoją osobą publiczności; skoro oni pisali o sobie, mógł i on pisać o sobie. Ale kiedy oni tworzyli świadomie „dokumenty psychologji ludzkiej“, on nieświadomie ograniczał się do wypowiedzenia swoich osobistych skarg. To też w historji romantyzmu angielskiego rozdział o Byronie musi stanowić odrębną całość i musi być wypełniony więcej, niż inne, osobistą historją jego życia.

Nad historją tą zawisła na długi czas tajemnica. Mimo, że Byron pozostawił po sobie, obok sześciu tomów dzieł, osiem tomów listów, przecież przyjaciele jego wierni bądź usunęli z listów, wydanych bezpośrednio po jego śmierci, wszystkie możliwe aluzje do tajemnicy (Moore), bądź przetrzymali, przy pomocy woli, w testamencie wyrażonej, listy nieopublikowane aż do stu lat po śmierci poety (Hobhouse); przytem pamiętnik, pisany przez Byrona, został przez Moore'a zniszczony zaraz jeszcze w r. 1824. Dziś jednak, wobec wydania listów ze spadku Hobhouse'a i pewnych dokumentów, ogłoszonych przez jego wnuka (lorda Lovelace'a w *Astarte*), tajemnica ta, zdaje się, jest rozjaśniona — i, nie szkodząc już moralnej wartości poety, pomaga nam zgłębić całą tragedję jego życia. Tajemnicą tą była miłość do przyrodniej siostry, Augusty, której owocem była Medora Leigh, a skutkiem zerwanie żony z Byronem, konieczność dobrowolnego wygnania z kraju, kampanja oszczerstw bolesnych, ale stokroć boleśniejszy wyrzut sumienia, walka z nim i walka z miłością, która jednak nie chciała się skończyć zwycięstwem sumienia. Była to wielka, jedyna, prawdziwa miłość Byrona wśród wielu jego miłostek; ale przez tragiczną ironję nie mogła się spełnić, zniszczyła szczęście jego i żony, cenionej przez poetę i na-

wet kochanej w chwilach, kiedy tamta namiętność słabła. Z tego uczucia wypłynęły powieści poetyckie, *Manfred*, *Childe Harolda* pieśń trzecia, piękne ustępy w *Kainie*, portret Aurory Raby w *Don Juanie* i sielanka Haidée, wszystko, co stanowi największą wartość w jego pracy.

Augusta Leigh była o kilka lat starsza od brata. Ojciec ich, kapitan Byron, człowiek bardzo zdolny, bardzo piękny, ale dziedzic wszystkich złych przywar rodu Byronów, hulaka i utracjusz, uwiódł lady Carmarthen i po prędkiej jej śmierci, sierotą pozostawiającej jedyną pozostałą przy życiu Augustę, ożenił się z Katarzyną Gordon, spokrewnioną nawet po kądzieli ze Stuartami, z którego to małżeństwa pochodził jedyny ich syn, Jerzy (ur. 1788). Rodzeństwo nie znało się aż do 1802 roku, i potem jeszcze widywało się rzadko, choć Augusta dbała troskliwie o brata i załatwiała różne drobne zatargi poety z matką jego, gwałtowną i nieumiejętną w wychowywaniu syna, bardzo zresztą kochanego, ale nie ustępującego matce w gwałtowności temperamentu. Przyszły poeta chował się z początku w Szkocji, w ciężkich warunkach finansowych (ojciec przetracił majątek żony i opuścił ją prędko, wkrótce też umarł we Francji), a te warunki niewiele się zmieniły na lepsze, kiedy dziesięcioletni chłopak po śmierci swego stryjecznego dziadka został 6-tym lordem Byronem. Wychowanie utrudniała też z początku kuracja chorej nogi, która była przez całe życie kaleką i uniemożliwiała swobodę ruchów poecie. Następnie przeszkodą w normalnym rozwoju były zbyt wczesne romanse, jakby się można domyślać z wierszy, wydanych w „Ulotnych poezjach“ z r. 1806, pierwszym zbiorku, którego nakład został przez poetę zniszczony wskutek uwag jego przyjaciela, pastora Beechera, uwag, spowodowa-

nych temi właśnie utworami. Przeszkodą było i prawdziwe — naturalnie, o ile takiem być mogło wobec wieku piętnastoletniego poety — uczucie do starszej o kilka lat panienki, Marji Chaworth; historję tego uczucia z punktu widzenia, niestety, nieistotnego, wprowadzającego umyślnie w błąd, zawarł w napisanym po katastrofie poemaciku „Sen". Po szkole w Harrow przyszły „studja" uniwersyteckie w Cambridge, polegające, wobec niskiego w tym czasie poziomu uniwersytetów angielskich, na kosztownej swobodnej hulance.

Praca twórcza owego okresu nosi wyraźne znamiona wpływów poezji XVIII wieku. Ciekawa jednak jest nuta osobista w takich utworach, jak *Damon* lub w *Childish Recollections*, nuta przeżytego, przesyconego pesymizmem „Tymona, nie liczącego jeszcze lat dziewiętnastu", przerażonego swojemi wadami, ale zrezygnowanego wobec ich przemocy. Utworów tych jest spora ilość, zamieszczane one były kolejno z dość troskliwą selekcją w owych „Ulotnych Poezjach" (1806), „Poematach na różne okoliczności" (1807) i wreszcie w *Hours of Idleness* (lipiec 1807). Tematów dostarczyło do nich samo życie poety, jego stosunki przyjacielskie, miłostki, wypadki szkolne i poczucie własnej rodowej dumy. Ostatni zbiór z przedmową, mającą skaptować przychylność krytyki podkreślaniem małoletności autora, wywołał ostrą recenzję w „Przeglądzie Edynburskim" pióra Lorda Broughama, który zresztą zwrócił uwagę na istotne wartości, choć kończył radą zaniechania pracy na polu literatury. Odpowiedzią na to była ostra satyra Byrona, ostatnia dobra satyra w stylu XVIII wieku: *English Bards and Scotch Reviewers*, ale trzeba wyjaśnić, że chęć napisania satyry tkwiła w po-

ecie wcześniej i że jeszcze przed recenzją edynburską Byron szkicował, nawet drukował, satyrę na poetów współczesnych, choć nie puścił jej w obieg; jedyny dochowany egzemplarz, niepełny, z wyciętym, jak się zdaje, atakiem na Jeffreya, wygląda jak korekta. Satyra rzucała się zjadliwie na wszystkich twórców współczesnych, mieszając wielkie nazwiska bez różnicy z małemi, obok Wordswortha, Coleridge'a i Moore'a czy Scotta są dwaj bracia Cottle, Fitzgerald i inni. Cięcia są złośliwe, ale, niestety, osobiste (np. pojedynek nieudany Moore'a, zarobki literackie Scotta, jako poety, stan umysłowy opiekuna Byrona, słabego poety, Carlisle'a); ta strona satyry, wywoławszy wtedy słuszne oburzenie, zaszkodziła poecie bardzo w jego grze o dobrą sławę w r. 1816. Pozostając pod wpływem poezji XVIII wieku, Byron do którego, jak widać z satyry, nowa poezja nie przemawiała wcale, uważał satyrę za swoje prawdziwe pole twórczości. Jeszcze w ciągu podróży do Grecji (1809—1811), pisze Byron dwie satyry, uważając je za lepsze o wiele od pisanego także wtedy *Childe Harolda*: są to „Przekleństwo Minerwy“, zwrócone przeciw lordowi Elginowi za złupienie przez niego marmurów ateńskich, i „Wskazówki z Horacego“, rodzaj poetyki, przeciwstawiającej się nowemu prądowi [1]).

Ale inny owoc tej podróży, niedoceniany przez samego Byrona, „Childe Harold“, wziął wstępnym szturmem publiczność angielską i uczynił Byrona bożyszczem londyńskich salonów literackich. „Pielgrzymka Harolda“ była konglomeratem najrozmait-

[1]) Obie rzeczy wyszły jednak dopiero po śmierci poety; w chwili powrotu jego do Anglji w r. 1811 były rzeczami przestarzałemi.

szych składników, które jednak razem tworzyły nową całość. Wiek XVIII dostarczył motywu podróży, używanego obficie zarówno w literaturze powieściowej jak i poezji, jak również stanowiącego treść szeregu pamiętników, dostarczył też zwrotki spenserowskiej przez pośrednictwo „Minstrela“ Beattie'go, będącego prawdopodobnie pierwowzorem dla utworu. Wiek XVIII dostarczył też sceptycyzmu w stosunku do trwałości kultów i fałszywego humanitaryzmu w stosunku do zagadnienia wojny, opartej o ideał narodowy (zwrotki o najemnym żołnierzu angielskim), dostarczył wreszcie wiele szczegółów w formach obrazowania z przewagą alegoryzującej personifikacji. Ale były też elementy nowe, porewolucyjne: przedewszystkiem więc ujęcie Grecji, jako narodu żywego, a nietylko jako cmentarza starożytności, odczucie piękna dzikiej natury, wreszcie także wprowadzenie momentu politycznego do poezji, nie będącej ani satyrą, ani panegirykiem, ani poematem dydaktycznym w typie „Wolności“ Thomsona. Dobra forma rytmiczna, dość szczęśliwe ustosunkowanie elementu opisowego, którego opracowanie doskonali się w miarę pisania utworu (np. opis klasztoru w Cintra w pieśni pierwszej i klasztoru Zitza w drugiej), ustosunkowanie tego elementu do elementu refleksyjnego i pewna domieszka podkładu osobistego, trącącego towarzyskim skandalikiem, zyskały „Childe Haroldowi“ w przejściowej chwili braku wielkich poematów (po zbiorze Wordswortha z r. 1808 i „Pani Jeziora“ Scotta z r. 1810) niebywałą wprost poczytność. Ów towarzyski skandalik była to historja z Florence (Mrs. Spencer), a przedewszystkiem zidentyfikowanie poety z ponurym rycerzem Haroldem, który pod wpływem prze-

sytu, pochodzącego z nadużycia życia, udaje się na Wschód z ideą odkupiającej przez trudy pielgrzymki. Była to wyprawa egoisty — krzyżowca. Postać Childe'a była niezaprzeczenie ekstraktem literackim z „romansów grozy", a miała służyć Byronowi, tworzącemu według zasad XVIII wieku za moment, skupiający luźne epizody podróży w całość, która nie miała być jedynie pamiętnikiem (tam bowiem taka luźność byłaby dozwolona).

Identyfikacja szła w danej chwili za daleko. Było to wtedy jeszcze tylko przymierzanie maski ze strony poety, przymierzanie bez głębszej myśli, ale może oparte na jakiemś niejasnem przeczuciu, że będzie musiał użyć maski w chwili, gdy przyjdzie mu śpiewać o swoich rzeczywistych przejściach. Bo oto literatura ostatnich lat przedrewolucyjnych, którą się karmił i z której zaczerpnął swoją maskę bohaterskiego pątnika, przez ironję losu wcieliła się naprawdę w jego życie. Przedziwne przygody owych powieści i dramatów, gdzie motyw występnej miłości pojawia się raz po raz, miały się spełnić w życiu Byrona, jako miłość do Augusty, w tym czasie już żony pułkownika Leigha, człowieka o bardzo małej wartości moralnej. Można się domyślać z utworów Byrona, zwróconych do „Tyrzy" (pisanych w czasie podróży i po powrocie do kraju), że uczucie poety już się w nim przed podróżą uświadomiło i że niemożność osiągnięcia swego celu ujął Byron w symboliczną formę rozdzielenia ukochanych przez śmierć, stanowiącą taką samą, jak i związek krwi, nieprzełamaną przeszkodę. Pomimo szeregu przygód miłosnych z pięknemi damami z towarzystwa, które nie mogły się oprzeć urokowi tego *glorious Apollo*, uczucie do Augusty było, zdaje się, silniejsze

i wzrastało wskutek ciągłego spotykania się obojga. Listy do hr. Melbourne (matki jednej z jego przyjaciółek, lady Caroline Lamb), starszej, szczerze dbającej o poetę kobiety [1]), mimo wszystkich niedomówień, zdradzają nam całą tragedję, są uzupełnieniem powieści poetyckich Byrona z roku 1813, roku tej tragedji, pozwalając nam zrozumieć je, jako serję kart z pamiętnika namiętności.

„Giaur“, który ukazał się w czerwcu 1813, rozrastał się w kolejnych dziewięciu wydaniach do grudnia tegoż roku, aż osiągnął podwójną niż pierwotnie ilość wierszy, a coraz to nowe wstawki są wywołane etapami duchowego procesu poety w tym okresie. Giaura i Leilę rozdziela karząca dłoń zdradzonego męża i pana, Hassana; wielkość wyrzutów sumienia Giaura z powodu dokonanej zemsty na Hassanie nie stoi w żadnym stosunku do samego czynu, wcale nie gorszego od zemsty Hassana. Ową spowiedź końcową, będącą prototypem wszystkich spowiedzi z niespełnionych, lecz tylko marzonych zbrodni, trzeba traktować jako wyrzut sumienia za własną — poety — winę; akt zemsty na Hassanie nabiera znaczenia złamania prawa naturalnego. Do czytelników, nie znających istoty tragicznego podkładu spowiedzi Giaura, przemawiała jednak namiętność poety tak silnie, że zagłuszała wszelkie pytania co do istotnej wartości czynów tajemniczego bohatera, pozwalała swobodnie przechodzić obok rzuconej a nierozwikłanej tajemnicy. Pomagała im w tem forma kompozycyjna fragmentów, nie ułożonych w porządku

[1]) Trzeba naturalnie uwzględnić stan etyczny towarzystwa współczesnego, wydając sąd o wartości ich stosunku i korespondencji.

chronologicznym, forma, która przejęła na siebie niejako charakter tajemniczości, dalej niezbyt wyraźnie zaznaczona zmiana osób opowiadających i wreszcie przyzwyczajenie do postaci „cnotliwych zbrodniarzy“ z powieści grozy, których odbiciem jest naturalnie sam Giaur. Identyfikacja Giaura z Byronem była rzeczą naturalną wobec poprzedniego stosunku czytającej publiczności do „Childe Harolda“ — i publiczność była bliższa prawdy tutaj, niż przedtem, bliższa, niż sama sądziła, szukając jednak rozwiązania tajemnicy życiowej poety gdzie indziej. Byron zaś, którego przekleństwem było — z czego zdawał sobie później sprawę — że „poezja jest snem jego namiętności“, którego przekleństwem było, że musiał o swoich przeżyciach pisać, starał się zatrzeć ślady, mogące doprowadzić do odkrycia jego winy.

Zulejka i Selim z następnej powieści „Narzeczona z Abydos“ (już nie fragmentarycznie skomponowanej, bo Byron miał pogardę dla „fragmentów“) mieli być rodzeństwem przyrodniem, ale ze względu, jak pisze w jednym z listów, na niechętne stanowisko angielskiej publiczności do takich problemów, traktowanych zresztą swobodnie w innych literaturach, zmienił ich stosunek na rodzeństwo stryjeczne, przeszkodę w spełnieniu miłości przenosząc na nienawiść rodową ze strony ojca Zulejki, zarazem stryja i wychowawcy Selima, lecz także i zabójcy jego ojca. Powieść kompozycyjnie przedstawia się dość słabo, bo postać Giaffira jest wyraźnem *deus ex machina*, ale uczucie poety wypowiedziało się świetną sceną uświadamiania sobie miłości ze strony Zulejki pod wpływem prawdziwie namiętnej przemowy Selima; żal koniecznego rozstania podyktował mu piękny ustęp żałobnych

płaczów nad trupem Zulejki. Zakończenie jest pełne melancholji, która później w r. 1816 w wierszach, skierowanych do Augusty, osiągnie swój szczyt.

Zamiar ucieczki Selima z Zulejką, mający także podkład osobisty, o ile można się domyślać z listów, stał się faktem w następnej powieści (styczeń 1814). Konrad jest „Korsarzem“, mieszkającym na jednej z wysp morza Egejskiego, w towarzystwie tajemniczej Medory. W czasie wyprawy, mającej na celu zniszczenie floty tureckiej, wyprawy, niosącej w sobie blask przedświtu wolnościowych ruchów greckich (podobny temu, jaki lśnił już na czynach i marzeniach Selima), Konrad dostaje się w moc paszy, ale z więzienia wyzwala go uratowana przez niego niewolnica paszy, Gulnara, która morduje swego władcę przed ucieczką ze swym wybawcą. Medora jednak umiera pod wpływem fałszywej wiadomości o losie ukochanego i Konrad uchodzi w świat, pożegnawszy zwłoki Medory łzami. Ale nie treść, szczupła, nieefektowna, niepowiązana logicznie (śmierć paszy jest zupełnie zbędna), stanowiła magiczny urok tej powieści; tkwił on w charakterystyce Konrada, męża „of one virtue and of thousand crimes“ (jednej cnoty t. j. stałej miłości do Medory i tysiąca zbrodni). Jego rozważania duchowe w wieży tureckiej nie stoją znowu w żadnym stosunku do okoliczności, w jakich jemu, jako korsarzowi, przyszło cierpieć; są to wszystko refleksje samego poety, wywołane obawą o odkrycie winy. Pasowanie się poczucia grzechu z nieznającą miary ambicją stanowi treść autoanalizy, starającej się odkryć źródło nieszczęścia poety — i oto w refleksjach tych pojawia się motyw przeznaczenia, za które poeta nie jest odpowiedzialny, aby w najbliższej powieści spre-

cyzować się w motyw dziedzictwa, motyw natury, przemożnej wobec słabej w stosunku do niej woli człowieka. Tu jeszcze Konrad-Byron odrzuca ową przewagę w poczuciu godności swej mocy ludzkiej. Poeta jest tutaj najbliżej ze wszystkich swoich postaci związany z maską, próbuje niejako wszystkie szczegóły swego życia fizycznego i psychicznego wprowadzić w postać bohatera, aby ujrzeć koniecznie samego siebie, osądzić *in effigie* i usprawiedliwić. Śmierć Medory jest prawdopodobnie echem obaw o życie Augusty, a Gulnara, być może, jest poetycką transpozycją wdzięcznej Lady Frances Wedderburn Webster (Ginewry z sonetów Byrona), bohaterki niedokończonego romansu. Że „Korsarz“ jest dokumentem osobistym, świadczy fakt, iż ustęp X-ty pieśni I-ej, dodany w czasie druku, jest przeniesieniem epizodu z jego życia, który odbył się bezpośrednio po napisaniu poematu i został uwieczniony w liście do lady Melbourne.

Kiedy niebezpieczeństwo życia Augusty minęło, a tajemnica stawała się coraz bardziej pewną ukrycia, Byron dał wyraz swym uczuciom w ostatniej powieści z tej serji, w „Larze“. Lara to Korsarz, który powrócił do swych dziedzicznych włości; na swem życiu ma on jakąś tajemniczą plamę; wie o niej tylko Ezzelin, ale ten ginie w sposób niezbadany, prawdopodobnie z ręki Lary. Winę, jedną i drugą, okupuje Lara śmiercią w obronie wolności uciskanych warstw społecznych — takie widocznie stanowisko, stanowisko przywódcy ludu w walce przeciw swej własnej warstwie arystokracji, z którejby musiał się usunąć, obierał sobie Byron wrazie odkrycia jego tajemnicy, a rzeczywistość spełniła to nieświadome marzenie o odkupieniu, przynosząc mu śmierć w obronie Grecji. Chciałbym tu także

widzieć odblask mowy Byrona w parlamencie przeciwko karze śmierci na sabotujących urządzenia fabryczne robotników. „Lara“ nie wnosi nic nowego do charakterystyki „cnotliwego zbrodniarza“ i tylko motyw przerzucenia winy na naturę jest nowością, której jednak Byron nie przyjął do swego późniejszego samo-osądu w trzeciej pieśni „Childe Harolda“ i w „Manfredzie“. Wierna miłość, niepomna na nic, wcieliła się w pazia; jest to przebrana kobieta, prawdopodobnie Gulnara. Paź żyje po śmierci pana-kochanka na jego grobie i tam umiera. Tajemnica jej pozostała nierozwikłana.

Te cztery powieści, wydane w ciągu roku, ugruntowały mocno sławę Byrona nietylko w Anglji, gdzie rozchwytywano każdy jego nowy utwór, ale i na kontynencie. Groźna prawda życia, czająca się na dnie zwierzeń i refleksyj bohaterów, wypełniła wewnętrznem, ponurem, ale mocnem światłem dość schematyczną i sztuczną fabułę i czyniła z kukieł, zapożyczonych z powieści grozy, postaci żywe. Tłumaczono, przerabiano, naśladowano typ byroniczny w literaturze — w życiu nawet próbowano uczynić punktem wyjścia poglądu na świat to, co było końcowym aktem tragedji poety; rozpacz genjusza wobec przemocy własnych namiętności brano za wyraz skrajnego pesymizmu; wobec poczynającej się klęski idei wolnościowej chwytano nastrój, odpowiedni tej chwili i gloryfikowano zbrodnię, popełnioną w imię wolności osobistej lub narodowej. W Anglji zwrócił uwagę raczej nieznany dotychczas w jej literaturze wyraz namiętności; na gloryfikację „cnotliwego zbrodniarza“ patrzono w poważniejszych kołach coraz niechętniej, zwłaszcza, że typ ten trafił już na scenę („Bertram“ Maturina)

i mógł oddziałać w fałszywym kierunku na szeroką publiczność. To też w poezji Byrona typ ten nie wróci. Harold pojawia się na krótko na początku III-ej pieśni tylko, jako nawiązanie do pierwszego literackiego zwycięstwa, niemal jako prośba, zwrócona w stronę publiczności angielskiej, o przychylne przyjęcie nowej pieśni przez pamięć na tamtego ulubieńca. Manfred z następnego po niej poematu jest zupełnie innym, naprawdę mocnym człowiekiem.

Bezpośrednio po ukazaniu się, bezimiennem, „Lary“, Byron zaręczył się z Anną Izabellą Milbanke i po krótkim czasie narzeczeństwa, wypełnionym pracą nad zgrabnemi metrycznie, ale mniejszą posiadającemi wartość co do treści „Melodjami hebrajskiemi“, wziął ślub w styczniu 1815, którym zaczął się jedyny rok jego życia małżeńskiego, a tragedja całego życia. Rok ten, pełen przykrości z powodu długów i nierównego usposobienia poety, w twórczości poetyckiej przyniósł „Oblężenie Koryntu“ i „Paryzynę“. Powieści te spotkał los gorszy, niż ich poprzedniczki. Stało się to z jednej strony wskutek ukazania się ich w chwili, gdy społeczeństwo angielskie, z powodu skandalu opuszczenia poety przez żonę (w styczniu 1816), odnosiło się wrogo do poety, z drugiej strony wskutek pojawienia się po nich, w pół roku potem, trzeciej pieśni „Childe Harolda“, która przynosiła zupełnie nowe walory. „Oblężenie Koryntu“ jednak jest wcale ładną opowieścią o ciekawych próbach rytmicznych wyrażania nastroju przy pomocy metrum, choć ma poważny błąd konstrukcyjny, mianowicie niedobre ustosunkowanie dwóch akcyj: osobistej, Alfa i Franceski, i ogólnej, zdobycia Koryntu przez Turków na Wenecjanach; niewiadomo, co jest główną treścią, a co tylko epizodem. Dla

literatury polskiej postać Alfa-renegata ma ważne znaczenie, a opis wybuchu prochów schodzi się z motywem zasadniczym „Reduty Ordona“. „Paryzyna“ jest także związana z „Konradem Wallenrodem“ przez krzyk nieszczęśliwej macochy młodego Hugona, który ginie za swoją miłość na rusztowaniu; krzyk ten zamyka samą akcję poematu. Występna miłość między macochą a pasierbem nie jest tu potępiona, lecz jedynie przedstawiona w całej swojej tragiczności; scena sądu ojca nad synem należy do najlepszych ustępów poezji Byrona.

A tymczasem przyszło poecie wykonywać sąd nad samym sobą. Nie mógł pozostać w Anglji, gdzie dochodziło do obrzucania go błotem na ulicy i musiał się usunąć z kraju — jak myślał początkowo — na jakiś czas: w rzeczywistości nie powrócił nigdy; nie widział już więcej żony, ani córki swojej kilkunastomiesięcznej wtedy, Ady, ani Augusty. Wyjechał poprzez Belgję, potem Renem do Szwajcarji, gdzie przepędził w towarzystwie Shelleya lato, a późną jesienią, w towarzystwie wiernego Hobhouse'a, przyjaciela i towarzysza wędrówek po Grecji, dostał się do Włoch, tam spędził resztę życia, przenosząc się kolejno z Wenecji do Rawenny, z Rawenny do Pizy, a stamtąd do Genui, wskutek szykan politycznych, grożących rodzinie Gamba, z której pochodziła Teresa Guiccioli, młodziutka, podobno bardzo piękna, towarzyszka ostatnich jego lat. Tych siedm lat — bo Byron opuścił Włochy w lecie 1823 r. — to lata pełnego zbioru pracy poetyckiej.

Zaczęła je trzecia pieśń „Childe Harolda“: spowiedź poety. Dwa impulsy kłócą się w duszy Byrona w 1816 roku: jeden z nich popycha poetę ku samobój-

stwu i dyktuje mu takie utwory, jak „Ciemność“ lub „Sen“, drugi jednak impuls to nietylko pęd samozachowawczy, ale poczucie własnej potęgi duchowej, której wyrazem w poezji chce okupić swe winy osobiste. Przejścia owej chwili wypowiadają się bezpośrednio w wierszach do siostry *(Lines to Augusta* i inne) a pośrednio i w innych utworach. W obrębie tego drugiego impulsu są pewne momenty boczne, niesympatyczne, jak przerzucanie winy na żonę (w wierszach do niej z tego okresu) lub na Mary Chaworth („Sen“), ale można je zrozumieć tak samo, jak i to nie dające się pokonać uczucie, które kazało mu wierzyć w spotkanie jeszcze w życiu z Augustą. Głównym nurtem jednak płynie poczucie swej wartości, nabierające odcienia heroizmu, tak w przyznaniu się do winy, jak w postanowieniu wywalczenia sobie miejsca pod słońcem swoją twórczością.

Trzecia pieśń „Childe Harolda“ jest w pierwszej części wyrazem tego bohaterstwa. Byron zaczął ją pisać bezpośrednio po wyjeździe; po pierwszej chwili rozpaczliwego uświadomienia sobie konieczności wędrówki, przychodzą momenty, pokrewne nastrojowi poety: refleksje na polu bitwy pod Waterloo, z hymnem na cześć bohaterskiej śmierci młodego Howarda, podziw dla bohaterstwa załogi twierdzy Ehrenbreitstein, zestawienie pola bitwy pod Morat z Maratonem i wreszcie, u wejścia do Szwajcarji, strofy, poświęcone Julji Alpinuli. Ale od tej chwili nastrój poety wyraźnie się zmienia i druga część trzeciej pieśni ma inny charakter. Centralnym punktem staje się tu natura. W niej znajduje poeta ukojenie i pod wpływem równoczesnych rozmów z Shelleyem, a także lektury Wordswortha, staje się panteistą, na krótki jednak

przeciąg czasu. W piękne opisy ciszy nocnej nad jeziorem genewskiem, burzy gwałtownej w górach i pogodnego poranku po burzy dostał się element panteistycznego roztopienia się w naturze, a nawet, choć niezupełnie wyraźnie, pojawia się shelleyowska teza, że Bóg jest Naturą t. j. Miłością. Ale panteizm Byrona jest powierzchowny. Byron był zanadto wielkim egotystą, aby dojść do roztopienia się w naturze, on raczej naturę wciąga w siebie, chce ją uczynić ośrodkiem swego życia i przedmiotem swych zainteresowań i, co najwyżej, widzi paralelizm zjawisk natury ze swojem wewnętrznem życiem. Z tego momentu płynie owa prośba, rzucona z przekonaniem niemożności jej spełnienia, o skupienie jego „duszy, serca, umysłu, namiętności, uczuć mocnych i słabych, wszystkiego, czego miał szukać i szuka, co znosi, wie, czuje, a przecież żyje — w jedno słowo, a tem słowem niech będzie — Błyskawica". W tej drugiej, szwajcarskiej, części niema już elementu bohaterstwa, aż dopiero ku końcowi pojawia się w zwrotkach 113 i 114 heroiczne wyznanie swej winy, która jest jedyną przyczyną klęski wobec nieprzychylnego lub obojętnego świata. To wyznanie przynosi uspokojenie, jak każde jasne zdanie sobie sprawy ze stanu rzeczy, choć czasem jest to spokój śmierci — i poeta rozstaje się ze światem, jak „szlachetni wrogowie", zamyka swoją spowiedź wyznaniem gotowości wiary, że „goodness is no name and happiness no dream" (dobroć nie jest tylko imieniem a szczęście nie jest tylko marzeniem).

Element bohaterski Szwajcarji, pominięty w trzeciej pieśni na rzecz przyrody, reprezentuje „Więzień Chillonu", poemat będący niemal improwizacją, pisany w czasie wycieczki nad Lemanem, pod wpływem oglą-

dania miejsca więziennego pobytu Franciszka Bonnivarda, jednego z najwcześniejszych działaczy protestanckich w Szwajcarji. Pozornie jednak tylko jest ten utwór hymnem na cześć wolności. Byron sam czuł to dobrze, bo eksplikował się zato w przedmowie, tłumacząc się brakiem głębszej znajomości dziejów swego bohatera i dodał dla podkreślenia charakteru wolnościowego poematu wstępny sonet. Ale sam piękny poemacik jest tylko nowem wcieleniem się Byrona — tym razem w legendę historycznego bohatera. „Więzień Chillonu“ jest obrazem duchowych przejść poety od katastrofy wygnania, oddalenia się od kochanych postaci katastrofy, równej śmierci brata Bonnivarda, aż do przyzwyczajenia się do swego stanu zapomnienia i odosobnienia. Chwila ukazania się nowych utworów miała ten stan przerwać i poeta spogląda na moment ten z niechęcią i obawą. „Z westchnieniem opuściłem więzienie“ — kończy swoją powieść Bonnivard, którego przecież uwolnili z wieży Chillonu zwolennicy jego idei.

Wraz z trzecią pieśnią „Childe Harolda“, „Snem“, „Ciemnością“, kilkoma lirykami i „Więźniem“ wyszła także „Inkantacja“ z rozpoczętego już wtedy „Manfreda“. (Dokończył go poeta w pierwszym rzucie w Wenecji, ale ostatni, znacznie zmieniony akt napisał w czasie jedynej swej wycieczki do Rzymu na wiosnę 1817). Manfred, pan jakiegoś zamku w Szwajcarji, oddaje się studjom magicznym i uzyskuje moc wywoływania duchów żywiołów, ale nie może odnaleźć ducha Astarte, który zjawił się raz przed nim (w pierwszej scenie) i wygłosił nad omdlałym ze wzruszenia Manfredem właśnie ową inkantację, rzucając na niego klątwę Kaina, każąc mu być sobie samemu piekłem. Kto była Astarte? Z rozmów służby dowiadujemy się, że

była to towarzyszka jego studjów, że była mu bliską istotą, była jego... na ostatniem słowie zatrzymuje się tajemnica wskutek przerwy rozmowy służby. Manfred chce odnaleźć Astarte, bo ciąży na nim jakaś z nią związana wina. Oto uratowany od samobójczej śmierci mówi w chacie strzelca kozic o przelanej krwi osoby najukochańszej, związanej z nim węzłami krwi i miłości, przelanej jednak bez zabójstwa. Aby uzyskać widzenie z nią, schodzi w świat podziemia i tam uzyskuje przez Arymana pojawienie się Astarte; ale ona nie umarła, bo Aryman nie ma nad nią mocy, aby ją zmusić do przemówienia. Na pytanie Manfreda, czy go kocha jeszcze, odpowiada jednak Astarte proroctwem, że jutro skończy się bieg jego życia. Pierwotny trzeci akt zawierał tylko opowieść katastrofy śmierci Manfreda w pożarze wieży zamkowej, widniejącej w głębi sceny; poprzedzała ją napół groteskowa scena gróźb ze strony opata za zajmowanie się wiedzą tajemną i usunięcia go przy pomocy wywołanego złośliwego ducha. Włochy oddziałały na Byrona uspokajająco, dodatnio; w dwa miesiące później pisze poeta nowy trzeci akt, do którego przygotowaniem myślowem były „Żale Tassa“. Króciutki ten poemacik znowu mówi nam o Byronie, wspomina jego młodzieńcze zapały i tęsknoty, choć naturalnie przyobleka to w formę monologu Tassa w celi więziennej, a przedmiot miłości czyni niedostępnym nie wskutek związku krwi, lecz przepaści rodowej. Kończy się jednak ten utwór przekonaniem o wielkości sławy, która zaćmi jego dzisiejsze poniżenie, a nawet z celi jego stworzy cel pielgrzymek, podczas gdy zamek Estów rozpadnie się w gruzy. Dzisiejszy akt trzeci „Manfreda“, do którego dostała się scena ze wspomnieniem wrażenia z Colosseum, pi-

sana bezpośrednio po zwiedzeniu go w nocy, czyni z opata postać szlachetną, śpieszącą z pomocą udręczonej duszy Manfreda. Wobec tej szlachetności nabiera znaczenia sąd opata o Manfredzie, że jest to „dusza w chaosie, ale dusza godna odkupienia“. Opat jest też świadkiem śmierci Manfreda, która przychodzi sama przez się — i on właśnie lęka się duchów potępienia, zjawiających się w chwili zgonu Manfreda; ten jednak ich się nie trwoży i mocą swej duszy odpędza je, bo „dusza, będąc nieśmiertelną, sama sobie jest odpłatą za dobre i złe“. Owe dwa impulsy, samobójczy i samozachowawczy, zlały się tutaj w jedno łożysko. Samobójstwo zostało dokonane duchowo w postaci śmierci Manfreda; było to zamknięcie raz na zawsze przeszłości, pokonanie swego uczucia; pęd samozachowawczy zwyciężył wskutek przekonania wewnętrznego o mocy twórczej ze strony poety, wskutek zrozumienia oczyszczającej mocy cierpienia.

To też przekonanie to bije mocnym strumieniem z następnego dzieła, czwartej pieśni „Childe Harolda“. Powstawała ona przez szereg miesięcy z coraz to nowemi wstawkami, wskutek czego struktura jej jest jeszcze luźniejsza, niż pieśni poprzednich; rozpada się nawet struktura stancy spenserowskiej i obrazy obejmują często po dwie i więcej zwrotek wbrew zasadzie tej formy rytmicznej. Ból poety odzywa się już rzadko; wspomnienia, związane z drobnemi szczegółami życia, ustępują pod wpływem nowych, silnych, estetycznych wrażeń. Czwarta pieśń „Childe Harolda“ ma ogromne znaczenie kulturalne, jako pierwszy angielski poemat większej wartości na cześć Włoch, stając w ten sposób, jeżeli nie u samego progu, to w każdym razie godnie w tłumie mniejszych rzeczy, blisko

progu „włoskiego okresu“ w literaturze i życiu angielskiem. Jest to próba syntezy piękna natury Włoch, ich sztuki, ich literatury renesansowej i wczesno-renesansowej, będącej podstawą dla odrodzenia się narodowego Włoch, na które poeta patrzał, wreszcie ich klasycznych wspomnień. Przynależność jego samego do wielkiego świata sztuki, wiecznotrwałego i niezmiennego w swoich wartościach, daje mu poczucie prawdziwej potęgi i w tem poczuciu rzuca on, w nocy wśród ruin Colosseum, klątwę, która jest „przebaczeniem“. Czas, „upiększyciel umarłych i ruin“, Czas, „lekarz serc skrwawionych“, Czas, poprawiający błędy sądów ludzkich, Czas ten będzie jego mścicielem: on obudzi miłość w sercach ludzi ku poecie, a z miłością tą i wyrzut sumienia. Ciężkie przejścia pozostawiły jednak głębokie ślady w duszy Byrona. Dwa źródła nieszczęścia zestawia on obok siebie: jednem jest niemożność znalezienia ideału Miłości i konieczność opierania się w szukaniu go na pomocy zawodnego, „unspiritual“ (nieduchowego) bożka, Przypadku, drugiem owo trujące wszystko w zasięgu swoich gałęzi i korzeni bajeczne drzewo upas, grzech ludzki. Ale ten pesymizm stara się Byron zwalczyć, wiedząc, że źródło jego tkwi w poczuciu słabości człowieka; słabość ta może i musi przeminąć; zwrotka 127-ma wyraża to przekonanie w mocny sposób. Tak samo i polityczne zawody nie kończą się wyrazem rozpaczy; po ostrych słowach potępienia dla rewolucji francuskiej za skrwawienie swoich ideałów, i dla Napoleona, którego postać, wydała mu się małą na tle ruin rzymskiego imperjum rozbrzmiewa zwrotka 98-ma chwałą „Wolności“; sztandar jej podarty na strzępy, wieje zawsze, nawet przeciw wiatrom. Drzewo wolności straciło liście i kwiaty,

ale „lepsza wiosna przyniesie mniej gorzkie owoce“. Ostatni obraz tej pieśni poświęcony jest Oceanowi, jako symbolowi najwyższej potęgi Przyrody, jako żywiołowi „bez granic i bez końca“, który idzie naprzód „straszny, niezgłębiony i samotny“. I czujemy, że w zwrotce 184-ej poeta, wyrażając swą wierną ku niemu miłość, mimowoli identyfikuje się z tak pojętym oceanem.

„Childe Harold“ skończył się definitywnie z czwartą pieśnią. Byron szukał teraz tematu do nowej pracy. Rok najbliższy przyniósł rzeczy drobne i słabsze, jak „Mazepę“ i poematy polityczne włoskie, jak „Odę do Wenecji“ i tercyną pisane „Proroctwo Dantego“, napisane na życzenie Teresy Guiccioli, rzecz, uważaną przez Byrona za najlepsze jego dzieło, czego jednak potomność nie potwierdziła. Tradycje włoskie, ściślej mówiąc, weneckie, dostarczyły mu także tematu do dwóch dramatów. Pierwszy z nich „Marino Falieri“, pierwszy wogóle dramat Byrona stara się wykluczyć temat miłości i ograniczyć się do przedstawienia typu dumnego, gwałtownego, ambitnego starca, który w poczuciu swych wielkich zasług dla Wenecji, sam chce dokonać aktu sprawiedliwości na współobywatelach, obrażony w swej dumie za nieposzanowanie godności jego żony; przystępuje do spisku, napół przypadkowo odkrytego przed samą chwilą dokonania zamachu, co naturalnie sprowadza na niego karę śmierci. Temat Marina Falieri jest poniekąd tematem „Lary“: i tu i tam arystokrata staje na czele ludu przeciw ciemiężycielom, i tu i tam ginie w tej walce. Samą sprawę wolności przesłania Byronowi w obu wypadkach los tragicznej osobistości. Byron w okresie pisania dramatu wyrażał się ujemnie o konstrukcji dramatycznej Shakespeare’a, ale jedyna dobra scena: oczekiwanie

przez tłum na egzekucję, jest pisana właśnie wyraźnie pod wpływem Shakespeare'a. Poza dożą, w którego rysunku pomogła poecie autoobserwacja, inne postaci są zupełnie bezbarwne. Tą samą bezbarwnością postaci grzeszy i druga sztuka wenecka: „Dwaj Foskarowie“, bezwzględnie najsłabsza sztuka Byrona, w której obie katastrofy śmierci ojca i syna Foscarich przychodzą zupełnie nieoczekiwanie, tylko dla wypełnienia faktów historycznych.

Element autobiograficzny występuje najsilniej w „Sardanapalu“. Główny wątek stanowi wahanie się władcy babilońskiego między miłością do Myrrhy, Greczynki niewolnicy, a miłością do żony, poniechanej na rzecz Myrrhy. Dodatni wpływ Myrrhy na Sardanapala, wpływ, mający świadczyć o wielkiej wartości Myrrhy, jest jednak zapowiedziany w pierwszym akcie szerzej, niż to dramat wykazuje. Poeta bowiem ujmuje swego Sardanapala z punktu widzenia rehabilitacji: chce wytłumaczyć jego zniewieściałość jako zarzut późniejszej historji (która nie uznała jego marzeń o stworzeniu złotego wieku przez pokojowe rządy), przypisując mu i bez ingerencji Myrrhy wielką wartość władcy-marzyciela. Przeciw takiemu władcy powstają w umyślnem niezrozumieniu jego planów chytry kapłan i ambitny dowódca, wywołując spisek i walkę; w czasie walki Sardanapal okazuje się dzielnym, mimo poprzednich pozorów. Jakkolwiek tragedja nie wyróżnia się od szeregu innych sztuk historycznych, a przestrzeganie jedności klasycznych (za wzorem Alfieriego) wywołuje nawet dziwaczne sytuacje, jak walkę w komnatach pałacu, to przecież trzeba uznać, że tak „Sardanapal“, jak i „Marino Falieri“, stanowią pewien etap w rozwoju tragedji w Anglji; rozpoczynają nowy typ

tragedji, której myślą przewodnią będzie rehabilitowanie postaci historycznych, obciążonych zarzutami zbrodni, okrucieństwa, perfidji. Ostatnia sztuka Byrona jest przeróbką wcześniejszej o siedm lat tragedji, będącej zresztą przeróbką noweli ze zbioru „Opowieści kantuaryjskich“ Harriett i Zofji Lee, z grupy „romansów grozy“. „Werner“, bohater tytułowy, ma w sobie wszystkie cechy „cnotliwego zbrodniarza“ z końca XVIII wieku; miał tu być też poruszony problem „dziedziczności“, jak mówi podtytuł, ale problem ten wogóle nie przedstawiał się Byronowi jasno, a przynajmniej był mu niesympatyczny — interes sztuki skoncentrowany jest w zawikłaniach kryminalnych, przeprowadzonych wcale zręcznie.

Najlepszym wśród dramatów jest, niestety, fragmentaryczny „Niekształtny Przekształcony“. Pomysł, zaczerpnięty z noweli, czytanej w dzieciństwie (*The Three Brothers* Pickersgilla), rozwinął Byron w bardzo ciekawy problem. Garbaty brzydki Arnold, pełen jest marzeń o pięknie i miłości; w przeświadczeniu, że nie mogą się one nigdy spełnić, chce samobójstwem położyć kres swemu życiu, ale w rozstrzygającej chwili zjawia się przed nim duch, który przenosi jego duszę w ulepione z najlepszych elementów życia przyrody nowe ciało półboga Achillesa, sam zaś wchodzi w jego opuszczone ciało garbuska. Jadą razem w świat — znajdują się w obozie W. Konnetabla w czasie oblężenia Rzymu i tam ratują piękną Olimpję, o której uczucie stara się piękny Arnold-Achilles; ale Olimpja zaczyna darzyć silniejszem uczuciem jego towarzysza Cezara i Arnold zaczyna zazdrościć swemu dawniejszemu wcieleniu. Tak brzmią noty Byrona do niewykonanej części dramatu. Arnold i Cezar są to

dwie strony duszy każdego mężczyzny: Cezar to intelekt, symbolicznie odrażający swoją powierzchownością, niemiły, cyniczny, a przecież potężny, jak wskazuje nazwa, kierowniczy w życiu i nawet mający zdobyć miłość, podczas gdy uczuciowa strona, reprezentowana w pięknie fizycznem Arnolda-Achillesa i w jego zapędzie ku męstwu, poniesie klęskę w walce z ironistą Cezarem. Niezawodnie oddziałała tu na Byrona lektura niemieckiej romantyki; wiemy, że czytał Grillparzera, zapoznawał się ze Schleglem i poznał gruntownie „Fausta“ (I cz.). Cezar jest niewątpliwie spadkobiercą Mefistofelesa, tak jak doskonałe sceny z oblężenia Rzymu są w wielkiej mierze kopjowane z „Obozu Wallensteina“. Najważniejszym jednak momentem w tym doskonałym fragmencie jest pewien powiew mistycyzmu, świadczący o zmianie, jaka zaszła w duszy poety.

Mniejszą dozę tego mistycyzmu zawierał „Kain“, choć temat sam tego żądał. Ale przyrodnicze myślenie Byrona jeszcze trzymało go w swej mocy i kazało problem śmierci, stanowiący oś tego misterjum, rozpatrywać z punktu widzenia przyrodniczego. Przejawia się to w ograniczeniu problemu do faktu przyrodniczego. Lucyfer, który jest w tym wypadku nauczycielem ludzkości, jako „pan obszarów śmierci“, wyraźnie zapowiada Kainowi, że „zmiana jest śmiercią tylko dla gliny, a ty jesteś gliną i możesz zrozumieć tylko to, co było gliną i to właśnie zobaczysz“. W obrębie tego faktu jednak wyczerpane są wszystkie możliwości stanowisk, dostępnych poecie. Poza faktem fizycznym śmierć, jako metafizyczne pojęcie, jest tylko zmianą na inną formę życia, którą Byron przedstawia jako krainę wiecznego cienia. Wyraźnie pragnął

życie pozagrobowe uczynić w swojej wyobraźni życiem fizycznem. Jako formy poetyckiej, użył do tego podróży Kaina z Lucyferem poprzez kraj, zamieszkały przez cienie preadamitów (na podstawie podań wschodnich) i cienie zwierząt przedpotopowych, odtworzonych na podstawie geologicznych odkryć Cuviera. Ale to stanowisko przyrodniczo-osobiste, jeżeli można się tak wyrazić, wywołało konieczne wady, rysy, w traktowaniu przedmiotu śmierci tam, gdzie musiał on być ujęty metafizycznie. Za grobem niema ani kary ani nagrody, za grobem rządzi Lucyfer. Jest on siłą wrogą Bogu, Stwórcy człowieka, wrogą dlatego, że pragnie szczęścia ludzkości, o co Stwórca jej nie dba. On może tylko ludziom kazać rozumować i nie lękać się śmierci, bo ona nie jest piekłem, jakiem straszy rzekomo dobrotliwy Stwórca, zwycięzca Lucyfera. Ale wszelka wiedza przynosi ból i przekonanie o nicości świata. Śmierć jest karą za grzech człowieka, ale jest szczęściem jako moment wyzwolenia; grzechem zaś jest to, co według Lucyfera nie jest grzechem, dążność do wiedzy. „Kain“ nie daje jednak obrazu filozofji śmierci Byrona. Lucyfer zamyka swoje słowa w dramacie wezwaniem do myślenia i wytrwania, tworzenia własnego wewnętrznego świata i zbliżenia się przez to do duchowej natury przez zwyciężenie własnej cielesności. Do zmącenia jednak jego rysunku przyczyniło się włączenie w postać Lucyfera, reprezentującą ból świata i wolność duchową myśliciela, epizodu z kuszeniem Kaina do zbrodniczego czynu. Kuszenie to było konieczne według Byrona do wywołania w duszy Kaina „rozdrażnienia, uczucia wściekłości i szału przeciw nierówności jego stanu i jego pojęć“ (z istotami ponadludzkiemi), tak, że w czynie zamor-

dowania wyładowuje się protest przeciw Życiu i Stwórcy Życia, a nie przeciw samemu bytowaniu *(the mere living)*, jak objaśnia Byron w jednym z listów. Kuszenie to stanowczo nie zgadza się z marzeniami Lucyfera o szczęściu ludzkości, a przedewszystkiem z cytowanemi wyżej jego słowami o potędze myśli. Ale niekonsekwencja rozwiąże się zupełnie dobrze, jeżeli uznamy, że swoim przemożnym zwyczajem Byron zawarł siebie tak w Lucyferze, jak w Kainie, jeżeli uznamy, że nie stoją tu naprzeciw siebie ludzkość i oficjalnie uznana przez etykę chrześcijańską Siła Zła, ale że są to dwie strony życia jednego i tego samego indywidualnego człowieka. Lucyfer — to poeta, myśliciel, marzyciel, nie znający granicy dobra ani złą, indywidualność, nie mogąca poddać się żadnemu innemu duchowi, Kain — to człowiek, w którym ten duch jest zamknięty, człowiek nieopanowany w namiętnościach, niezadowolony z życia zewnętrznego, a przecież do niego przywiązany, patrzący w oczy śmierci, ale tylko poto, aby strach przed nią pokonać, w gruncie duszy jednak śmierci tej nienawidzący, człowiek zależny od zewnętrznych faktów, ulegający im jako tajemnemu przeznaczeniu, człowiek, kończący okrzykiem rozpaczy w chwili złamania życia, okrzykiem, zamykającym utwór: „Ale co będzie ze mną?“

Drugi utwór „biblijny“ jest poniekąd następstwem naturalnem zagłębienia się w problem śmierci. „Niebo i Ziemia“ mają za temat opowieść z apokryfu Enocha o miłości aniołów do ziemianek, ale momentem zasadniczym akcji jest potop, zjawisko śmierci, jako katastrofy powszechnej. Główną postacią jest Jafet, mający być do pewnego stopnia rehabilitacją Byrona za „Kaina“. Ten bowiem wywołał powszechne oburze-

nie i Byron, który jednak potępił niejako siebie samego w ostatnim okrzyku Kaina, chciał podkreślić silniej swe zdanie o konieczności dobra w czynach, czego nie zrozumiała lub nie chciała zrozumieć publiczność, czytająca „Kaina“. Jafet wyraża prawdziwy ból świata, bez domieszek osobistej natury, a zarazem zdaje sobie sprawę z konieczności kary za grzech ze strony Sprawiedliwości Bożej. Złe duchy pojawiają się tu jako nieprzyjaciele ludzkości. „Niebo i Ziemia“, która pozostała fragmentem jako „część pierwsza“, jest wyraźnym dalszym ciągiem pracy twórczej nad „Kainem“, tak w wyborze materjałów, jak przedewszystkiem w dopowiedzeniu do końca myśli, która ze względu na sam temat „Kaina“ nie mogła znaleźć w nim miejsca.

„Niebo i Ziemia“ ukazało się w drugim numerze kwartalnika *The Liberal*, wydawnictwa, rozpoczętego przez Byrona wraz z Leighem Huntem. W temże piśmie wcześniej wyszła satyra, skierowana przeciw Southeyowi, który w przedmowie do swej „Wizji Sądu Ostatecznego“ nazwał, nie wymieniając jednak nazwisk, poezję Byrona i Shelleya poezją „sataniczną“, jakdyby przeczuwając, że Byron pracuje nad tematem Kaina, i niezadowolenie obu młodych poetów z życia tłumaczył brakiem zasad moralnych. Byron odpowiedział mu świetną satyrą (pisaną oktawą), zaopatrzoną tym samym tytułem, co panegiryk Southeya, i wprowadzającą te same postaci, co rzecz przeciwnika: króla Jerzego III, nad którym ma się odbyć w niebie sąd, Wilkesa, Juniusa, Washingtona (o tym jednak tylko mówi się u Byrona). Przeniesione jest to wszystko na ton bardzo szlachetnej w rysunku burleski; w słowach Juniusa np. brzmią akcenty prawdziwie mocne,

a rysunek tego nieodkrytego anonima jest świetnie wykonany: jest to wciąż zmienny cień, *a shadow of a shadow*. Lucyfer jest tu pierwszym szkicem do późniejszego o parę miesięcy portretu w „Kainie“ i jego spotkanie się z Archaniołem Michałem, jako dwóch wielkich, szanujących się nawzajem wrogów, należy do najpiękniejszych stanc byronowskich. W drugiej części satyra zwraca się przeciwko Southeyowi, przeciw jego zbytniej płodności, w literackiej pracy. Fakt, że satyrę można czytać dzisiaj z całem zajęciem przy ogólnej tylko znajomości rzeczowego podłoża, świadczy o jej wielkiej wartości artystycznej.

Byron bowiem w tym okresie jest już pełnym artystą słowa, którem umie się posłużyć tak w swobodnej pogadance, jak w lirycznym zachwycie, w ironicznej satyrze towarzyskiej, jak i w opisie plastycznym krajobrazu, w rozważaniu filozoficznem zjawisk życia, jak w opowieści anegdotycznej, w obrazku rodzajowym, jak i w realistycznem malowidle. Wszystkiego tego piękne wzory zamieścił w nieskończonej epopei o Don Juanie, stanowiącej główną część pracy w latach od 1818—1823. *Don Juan* jest pamiętnikiem literackim tych lat, jak „Childe Harold“ był nim dla lat poprzednich. Po skończeniu czwartej pieśni „Childe Harolda“ Byron rozglądał się za tematem i formą, któreby mu umożliwiły wprowadzenie w poezję własnych przeżyć; naturalnie były to już tylko przeważnie przeżycia duchowe, refleksyjne, w których starał się ująć swój stosunek do różnych problemów społecznych, politycznych i kulturalnych. Temat do fabuły znalazł w postaci Don Juana; jakie jest bezpośrednie źródło natchnienia w tym wypadku, trudno rozstrzygnąć. W każdym razie z samym tematem Don Juana nie

ma byronowski poemat nic wspólnego. Don Juan jest to młody, piękny chłopak, doznający różnych przygód miłosnych w czasie podróży, zupełnie przypadkowo kierowanej; wszystkie te przygody mają tę cechę, że uwodzicielami są kobiety, a Don Juan jest ich ofiarą. Do tego, poniekąd autobiograficznie ujętego, tematu dołącza Byron różne malowidła, pośrednio tylko związane z akcją, i przedewszystkiem mnóstwo dygresyj; w niektórych księgach (IX, X) wynoszą one więcej niż połowę oktaw. Poemat bowiem jest napisany oktawą, którą odnalazł w heroikomicznych epopejach włoskich (tłumaczył sam pierwszą pieśń „Morgante Maggiore“ Pulci'ego), a której zewnętrzny kształt angielski t. j. kunsztowność i wesołość rymów zapożyczył w pewnej mierze z burleski J. H. Frere'a: *Monks and Friars* (1818), będącej trawestacją opowieści Artusowej. Bezpośrednio pod wpływem ukazania się tego utworu pisze Byron humoreskę *Beppo*, tegoż typu właśnie oktawą i w tymże typie kompozycyjnym: wesołej anegdoty z przewagą dygresyj nad samą treścią fabuły.

Po tej pierwszej próbie pozostawał mu już tylko wybór tematu i wybór ten padł na „Don Juana“. Kompozycyjnie przedstawia poemat Byrona ciekawy problem. Jedyną więzią jest tu właściwie forma zewnętrzna, oktawa, której różnorodność — zarazem jest to dowód mistrzowstwa Byrona — polega na tem, że poeta stosuje ją do najrozmaitszych celów: od liryki, niemal mistycznej, w wieczornej modlitwie „Ave Maria“, do realistycznego malowidła piękności kobiecej w haremie, od komicznego opisu pierwszej podróży morskiej do tragicznego w swem napięciu opisu końca sielanki miłosnej, od poważnej refleksji nad śmiercią do wesołego żartu politycznego. Forma wewnętrzna poniekąd nie

istnieje. Przygody Don Juana nie są ujęte jako przykłady na refleksje osobiste Byrona, bo bez żadnego koniecznego związku idą obok siebie poszczególne elementy fabuły (t. j. treści zewnętrznej) i treści wewnętrznej (t. j. osobistego notatnika przeżyć współczesnych i wspomnień, a do nich należą też obrazy, które powstają przeważnie z elementów lektury i marzeń). Byron omijał w ten sposób najsłabszą swą stronę, t. j. nieumiejętność wielkiej kompozycji, szedł zresztą za duchem czasu, namiętnie pożądającego pamiętnikarstwa duchowego, i jedynie tylko odziedziczona po XVIII wieku maniera kazała mu szukać rzekomej więzi fabuły (jak poprzednio w „Childe Haroldzie“). Tok poematu można porównać do obręczy, której różne partje są pomalowane rozmaicie, i czytelnik widzi coraz to inną partję toczącego się koła.

Poemat powstawał i był drukowany z przerwami. W r. 1819 wyszły dwie pierwsze pieśni, w 1821 dalsze trzy; zaniepokojenie publiczności z powodu niemoralności poematu doszło do tego stopnia, że Teresa Guiccioli wymogła na poecie przerwanie poematu, niezawodnie jednak musiała już być wtedy napisana pieśń szósta, choć niecała, jak to widać z pośpiesznie zrobionego zakończenia i przeniesienia ataku na Southeya na początek pieśni VII, która powstała już w r. 1822; dalsze pieśni szły szybko jedna po drugiej i w r. 1824 ukazały się pieśni od VII—XVI. W papierach pozostał fragment pieśni XVII, bardzo ciekawy (wydany dopiero w r. 1908). W miarę pisania zmienia się i nastrój poety; widać wyraźnie coraz bardziej starzenie się i zmęczenie życiem, przy niezmniejszonej jednak sile twórczej. Coprawda pełnia sił pochodzi ze wspomnień, stanowiących główną treść ostat-

nich pieśni. Don Juan bowiem w swoich wędrówkach mimowolnych przyjeżdża do Anglji (ks. XI). Poeta przeprowadził go przedtem przez kilka przygód miłosnych. W pierwszej pieśni wprowadza go w świat miłości zamężna przyjaciółka jego matki, Donna Julja, a romans z nią jest ujęty ironicznie, jako zadurzenie się młodzieńca w świadomie stęsknionej pieszczoty fizycznej młodej żonie starego męża, kończące się przygodą schwytania kochanków na gorącym uczynku. Matka Juana wysyła go teraz w podróż do Włoch. Ale w drodze burza morska powoduje konieczność schronienia się do łódki, której załoga powoli wymiera z głodu i pragnienia w czasie ciszy morskiej; szczupłą resztę zanosi wiatr na brzeg wyspy korsarza Lambro, gdzie jednak tylko Juan żywy się dostaje. I burza morska i epizod kanibalstwa w łódce mają odcień komicznej ironji w opisie. Znika on jednak zaraz na początku sielanki miłosnej między Juanem a Haidée, córką Lambra, która w czasie długiej nieobecności ojca, uzasadniającej przypuszczenie, że on zginął, wiąże się małżeńskim stosunkiem z Juanem. Mistrzostwo Byrona w rysowaniu odcieni tej miłości, nie mogącej nawet z początku użyć słów na swe wyrażenie, jest wielkie. Sielanka kończy się tragicznie: Lambro wraca niespodziewanie i sprzedaje Juana jako niewolnika, Haidée umiera w melancholji. Don Juan dostaje się do haremu; zakochała się w nim piękna sułtanka Gulbeyaz i kazała sprowadzić do siebie w przebraniu kobiecem; ale Juan nie chce zostać jej kochankiem i ma zginąć zato w morzu, lecz niewytłumaczonym sposobem ratuje się z haremu i w VII pieśni walczy w szeregach rosyjskich, zdobywając na Turkach Izmaił. Sceny szturmu i obrony służą Byronowi

do wykazania okropności wojny i małej wartości bohaterstwa fizycznego wojennego; według niego jest ono tylko niepohamowanym porywem krwi.

Pobyt na dworze Katarzyny w Petersburgu, której kochankiem naturalnie zostaje, wypadł słabo; karykatura dworu jest zdawkowa, ale z chwilą, gdy Juan, jako nadzwyczajny poseł, zjawia się na ziemi angielskiej, poemat zaczyna oddychać życiem osobistem Byrona, choć to sprowadza poważne rysy w charakterystyce Don Juana. Juan jest teraz o wiele starszy w duszy, niż to wypada z ilości lat, które liczy; poemat podsuwa mu przeszłość, jakiej nie posiadał według tego poematu właśnie. Przygody miłosnej niema aż do ostatniej zwrotki XVI pieśni, kiedy to przed Juanem z habitu franciszkanina, rzekomo straszącego widma w zamku Norman Abbey, należącego do lordów Amundeville'ów, wyłania się błękitnooka, o obfitych kształtach, jasnowłosa ks. Fitz Fulke. Jest to jedna z trzech postaci kobiecych, dominujących nad tłumem osób, wprowadzonych w akcję wprost lub ubocznie w „angielskich“ pieśniach „Don Juana“, a dających przekrój towarzystwa angielskiego z tych czasów. Obok księżnej Fitz Fulke, goniącej za przygodą miłosną, jest młodsza od niej pani zamku, gdzie gromadzi się to całe towarzystwo, Lady Adela Amundeville; wmawia ona w siebie, że budzące się w niej uczucie do Juana jest tylko chęcią opieki nad nim, nad jego rzekomem niedoświadczeniem; jest to kobieta piękna, trzymana dobrze na wodzy przez swoje wychowanie, ale w gruncie rzeczy spragniona miłości, nie mogąca znaleźć zaspokojenia życiowego w typowem dla arystokracji angielskiej życiu wypełnionem tylko obowiązkami towarzyskiemi, przy boku męża, stanowiącego doskonale

nakreślony typ angielskiego arystokraty-polityka, pochłoniętego powagą swego stanowiska wobec samego siebie. Trzecią jest młoda, również piękna, poważna Aurora Raby, patrząca na Juana czystemi, spokojnemi oczami, niejako starsza, dojrzalsza, kulturalnie wychowana siostra Haidée. Juan czuje kiełkującą w sercu miłość ku niej; a pewne szczegóły, jak jej sieroctwo i t. d., pozwalają się domyślać, że Byron mimowoli portretował tu wspomnienia swej miłości do Augusty, które zresztą przejawiają się wprost w jednem miejscu, dochodząc niemal do wyznania (XIV, 100). Apoteoza uczucia, prześwietlona tęsknotą oddalenia bez nadziei spotkania, jest ostatnim pięknym epizodem w twórczości Byrona. Owe wspomnienia wywołały wspaniały opis Norman Abbey, które jest wiernem odbiciem Newstead, sprzedanego już wtedy, ale na zawsze zatrzymanego przez Byrona na swoją własność w opisie XIII księgi „Don Juana“.

Obok opisów i wspomnień stoją godnie dygresje, tworząc, jak mówiłem, wspaniały pamiętnik poety. Gdy śledzimy je bliżej, spostrzegamy bliski, bezpośredni związek z faktami życia; a więc jako przykład: pogrzeb Shelleya wywołał głębokie refleksje o śmierci, spotkanie z Lady Blessington i możliwość powrotu do Anglji sprowadza słowa, zwrócone do ojczyzny, pobyt w Genui podsunie mu porównanie z Kolumbem, odkrywcą nowych światów. I tak jest zawsze. Dygresje te zbliżają nas niepomiernie do twórcy, widzimy bezpośrednio jego pracę myśli, jego wahania i zwątpienia, próby osiągnięcia równowagi duchowej. Ton dygresyj, jak zresztą ton całego poematu, zmienia się w miarę, jak poeta bardziej dojrzewa. Z początku mieni się i błyszczy jaskrawem światłem ironja,

która polega na oblewaniu czytelnika zimną wodą śmiechu z jego sentymentalizmu w chwili, kiedy pod wpływem obrazów albo refleksyj Byrona miała już w jego oku zapłonąć sentymentalna łezka. Byron jest mistrzem ironji, która jednak jest jego maską, jego formą obcowania z ludźmi, obcowania, według niechętnych mu świadków współczesnych, zatrącającego czasem o kabotynizm. Potem jednak ta ironja słabnie, pozostaje tylko jako pewien wdzięk towarzyskiej rozmowy w obrazach, przedstawiających samego poetę, a wreszcie ton dygresyj staje się zupełnie poważny, nabierając czyto silnych akcentów oburzenia z odcieniem bolesnego sarkazmu, czy też nawet dochodząc do prawdziwego patosu bólu, płynącego z doświadczenia. Dążenie poety do autosyntezy jest coraz szczersze i to dążenie podyktowało mu w XVII pieśni dwie oktawy, które starają się osiągnąć i osiągają nawet swój cel: ustosunkowania i zsyntetyzowania pozornie kontrastowych rysów w jego charakterze.

Był to znak, że „Don Juan“ spełnił swoje zadanie, jako poemat, w stosunku do autora. Byron myślał już o innych rzeczach, choć chwilowo siły poetyckie słabły. Satyra „Wiek Bronzowy“ porusza ciekawe kwestje, jak sprawę ceł ochronnych dla rolnictwa angielskiego i sprawę finansjery żydowskiej, wyrosłej w czasie wojen napoleońskich, ale już nie posiada dowcipu lat dawniejszych. „Wyspa“, ostatnia powieść poetycka, mówi o życiu wśród natury, jedynie dającem szczęście. Są to wspomnienia „Korsarza“, odbicie planów wyjazdu do Ameryki Południowej i, być może, echa twórczości Shelleya, w której „wyspa“ jest symbolem szczęścia najwyższej swobody. Ale w ciekawy sposób zaznacza się przemiana w pojęciach Byrona.

Bohaterami są tu wprawdzie istotni buntownicy, marynarze okrętu *The Bounty*, ale Byron ma dla tego typu, który wcielił w rzeczywistość jego literackiego „cnotliwego zbrodniarza“, poniekąd wyrazy potępienia; w każdym razie końcowym epizodem poematu jest kara, dosięgająca winnych buntowników, z wyjątkiem najmłodszego, którego ratuje młodziutka mieszkanka wyspy, Neuha. Powieść, jako całość, jest słaba, z wyjątkiem kilku obrazów przyrody.

Latem 1823 r. wyjechał Byron do Grecji jako przedstawiciel i skarbnik komitetu filhelleńskiego w Londynie. Pracował usilnie nad doprowadzeniem do zgody poszczególnych stronnictw greckich, ale nie danem mu było ujrzeć skutki swoich usiłowań. W kwietniu 1824 roku, w dzień Wielkiej Nocy, umarł, prawdopodobnie wskutek tyfusu, w Missolonghi. W papierach pozostało kilka liryków, między niemi piękny wiersz w dzień urodzin trzydziestosześcioletnich (21 stycznia 1824), w którym przepowiada sobie śmierć na polu chwały. Śmierć jego rozniosła się bolesnem echem poprzez całą Europę i roztoczyła aureolę bohaterskiego czynu nad jego poezją, czyniąc ją tem silniejszem narzędziem rozbijania tam pseudoklasycznych, choć w zasadzie poezja ta z pośród wszystkich innych prądów „romantycznej“ poezji angielskiej najwięcej jest zbliżona do poezji XVIII wieku.

Bibljografja

Najlepszą biografją jest rzecz Ethel Colburn Mayne: Byron, w 2 tomach. 1912. (Nowego wydania z 1924 r. nie znam).

Drinkwater John: The Pilgrim of Eternity: Byron, a Conflict. 1924. (Nie przynosi wiele nowych rzeczy do znajomości Byrona jako twórcy).

Rodocanacchi Ern.: Byron. 1924. (Po francusku; jedynie szczegóły biograficzne).

Symon J. D.: Byron in Perspective. 1924. (Pierwsza połowa książki poświęcona dzieciństwu Byrona, z pewną ilością nowych szczegółów; w drugiej o „pierwiastku szkockim“ w poecie).

Nicolson Harold: Byron, the last Journey. 1924. (Ostatni rok życia Byrona, z wyczerpującem przedstawieniem pobytu w Grecji; charakterystyka sama cierpi na pewien zbyteczny odcień ironji, który zresztą charakteryzuje tego krytyka i w innych dziełach).

Goode C. T. Byron as Critic. 1923. (Rzecz ma wykazać wartość krytycznych poglądów Byrona, w rzeczywistości dowodzi wprost przeciwnie braku krytycyzmu u poety).

Dawniejsze rzeczy przestarzałe:

Elze Karl: Lord Byron. 1886.

Nichol John: Byron. 1880. (English Men of Letters).

Ackermann R.: Lord Byron, sein Leben, seine Werke etc. 1901. (Bardzo słabe).

Wcale dobre natomiast: Koeppel Emil: Byron (Geisteshelden). 1903.

Brecknock Arthur: The Pilgrim Poet, Lord Byron. 1911. (Daje dużo materjału anegdotycznego i szereg ilustracyj).

Lord Lovelace: Astarte. 1922. (Szereg nieznanych dotychczas papierów w przechowaniu u rodziny poety).

Donner: Lord Byron's Weltanschauung. 1905.

Eimer M.: Byron und der Kosmos, 1912, i tegoż: Die persönlichen Beziehungen zwischen Byron und den Shelleys. 1911.

Seillière Em.: Les Étapes du Mysticisme Pasionnel. 1919. (Studjum o Rousseau, Byronie i Chateaubriandzie).

Dick W.: Byron and his Poetry (Poetry and Life Series). 1913. (Dobra antologja).

Holzhausen P.: Bonaparte, Byron und die Briten. 1903. (Niekorzystnie dla obu stron przedstawione tło dziejowe).

Miller Barnette: Leigh Hunt's Relations with Byron. 1910.

Fuess C. M.: Lord Byron as a Satirist in Verse. 1912.

Chew Sam.: The Dramas of Lord Byron. 1915.

Zdziechowski Marjan: Byron i jego wiek. 1899.

Dyboski Roman: Byron, Studjum. 1927. (Bardzo dobra, krótka charakterystyka).

Artykuły: Castelain M.: Byron in 1924. „Revue Anglo-Américaine" t. I. 1923/4. — Elton Oliver: Byron in 1924. „The Review of English Studies" t. 1, 1925.

Wydanie dzieł przez E. H. Coleridge'a i H. Prothero, lorda Ernle w 7 tomach. Znakomite! W tem samem wydaniu 6 tomów listów. W 1922 ukazały się dwa nowe tomy listów Byrona z papierów po Hobhouse'ie, jako: „Byron's Correspondence" wydane przez J. Murray'a.

ROZDZIAŁ IX

Shelley

W twórczości PERCY'EGO BYSSHE SHELLEYA można wyróżnić cztery zasadnicze motywy. Są to: tendencje wolnościowe, przedewszystkiem w zakresie wolności politycznej i wolności sumienia; miłość przyrody, polegająca na intuicyjnem zrozumieniu jej procesów, dochodząca do swoistego panteizmu; miłość wogóle, utożsamiana niekiedy z pięknem; wreszcie element osobisty. Ale ten ostatni ma inny charakter, niż w poezji Coleridge'a, choć z tym najbardziej romantycznym poetą pierwszego okresu łączy najbardziej romantycznego poetę drugiego ta sama impulsywność w zakresie lirycznej twórczości, ta sama fragmentaryczność rzuconych na papier obrazów przeżyć [1]). Liryki osobiste Shelleya mają przeważnie charakter fragmentów, wydanych nawet dopiero w największej części z papierów; w tych to fragmentach często opuszczony jest jakiś wyraz, jakiś rym, który się wtedy widać nie nasuwał odrazu: potrzeba wypowiedzenia się była silniejsza w danej chwili, niż artystyczna świadomość. Ale kiedy u Coleridge'a osobiste liryki są tylko wyrazem istotnych przeżyć i refleksyj poety, u Shelleya

[1]) Mówiąc o romantyczności tych poetów, mam na myśli ich reprezentatywność okresu, zwanego „romantycznym".

nabierają te przeżycia i refleksje charakteru ogólnego. Płynie to z nieopuszczającego nigdy Shelleya poczucia wspólności jego życia z naturą, z świadomości włączenia siebie, jako cząstki życia, w ogólne życie. Jego poematy o podkładzie osobistym nie są tylko transponowaniem przeżyć własnych na zewnętrzną fabułę jak u Byrona, ale przeżycia służą jedynie za punkt wyjścia do roztoczenia pewnych idej ogólnych, za przykład, ilustrujący niejako taką ideę. Shelley nie miał może więcej do powiedzenia, niż Wordsworth i Coleridge, ale fakt, że przyszedł na świat później od nich, że miał już przygotowaną formę wypowiedzenia się, pozwolił mu na obfitszą w treść twórczość. Wszystkie inne motywy powyższe są opracowywane również z tego samego punktu widzenia, który znajduje się już na granicy między światem realnym a pozarealnym, nabierają odcienia wieczności przez dążenie poety do wyzwolenia się od czasu i przestrzeni (w tym ostatnim wypadku przez owo poczucie jedności, a wskutek tego: przez odczucie jedności natury). Tak zatem w sposób zupełnie naturalny dążą do odziania się w formę mitu, podobnie jak to widzieliśmy u Blake'a. Stąd najlepsze rzeczy Shelleya mają charakter mitów: są to liryki przyrody („Chmura“, „Skowronek“, „Arethusa“, „Oda do Zachodniego Wiatru“, „Wizja morza“), dalej wielki mistyczny dramat „Prometeusz Wyzwolony“, mitem jest także „Adonais“, mitem o zamordowanem pięknie. A wreszcie, kiedy Shelley wziął do opracowania temat ściśle historyczny, tragedję Cencich, stworzył z niej już nie mit wprawdzie, ale symbol siły Zła i walki z nią, kierowanej przez Opatrzność, symbol, osiągający niemal mityczną wartość, i dlatego „Rodzinę Cencich“ trzeba uznać za

najlepszy dramat tej epoki, może nawet jedyny prawdziwy dramat omawianego okresu.

Podłożem do zajmowania owego abstrakcyjnego punktu widzenia była naturalnie konstrukcja psychiczna Shelleya, stanowiąca jedno z najciekawszych zagadnień psychicznych. Można ją śmiało obrać jako przykład, potwierdzający teorję Jaenscha[1]) o strukturze psychicznej artysty, która jest, według niego, przedłużeniem stanu „ejdotycznego“ dziecka, polegającego na tem, że miesza ono spostrzeżenia rzeczywiste z wizjami własnemi, że przeżywa „przedstawienia“ jako coś zewnętrznego, podczas gdy normalnie jest to wewnętrzne tylko przeżycie; w dziecku istnieje „koherencja świata wewnętrznego ze światem zewnętrznym“. Jaensch nazywa to typem psycho-wegetatywnym i definjuje go jako „wzajemne przenikanie się poszczególnych odrębnych funkcyj“: tu bije źródło synestezji, tak charakterystycznej dla Shelleya. W późniejszym rozwoju dziecku przychodzi stadjum „projekcji uczucia“, owo „wczuwanie się“ (Einfühlung) i „Zufühlung“, które sprowadza „ogromne zmiany w przedmiotach spostrzegania wskutek tego, że budzi się żywe przedstawienie sił działających“.

U Shelleya występują te dwa stadja bardzo wyraźnie. Życie jego, krótkie, bo zginął, nie skończywszy nawet lat trzydziestu (4/VIII 1792 — 19/VII 1822), było jednak pełne przygód. Zachowało się o nim mnóstwo anegdot w zapiskach Th. Jeffersona Hogga, Th. Love Peacocka, drugiej żony, Mary Wolstonecraft Shelley, Leigha Hunta, Trelawneya i innych, w masie listów,

[1]) Jaensch: *Psychologie und Aesthetik*. „Zeitschrift für Aesthetik“. T. XIX. 1925.

pozostałych po nim, w jego własnych fragmentach prozaicznych, tak, że zupełnie dobrze można odtworzyć ten typ psychiczny. Typ ten miał swoją własną odrębną rzeczywistość, składającą się ze zmienionej rzeczywistości zewnętrznej, wspólnej z innymi ludźmi, i z rzeczywistości wizyj własnych; miały one albo charakter snów, albo halucynacyj na jawie, albo napół świadomych złudzeń, albo wreszcie było to rozdwojenie osobowości, jak w sławnej przedśmiertnej rozmowie z własną zjawą, kiedy, na kilka dni przed utopieniem się w zatoce Lerici, Shelley ujrzał samego siebie przed sobą na terasie swej willi Casa Magni i usłyszał pytanie: „Jak długo jeszcze masz zamiar być zadowolony?“ Owe „ogromne“ (Jaensch nazywa je *enorm*) zmiany, wywołane wczuwaniem się w treść psychiczną swych przeżyć, spowodowały tak przykre pomyłki życiowe, jak stosunek poety do Elżbiety Hitchener. Korespondencja z nią, przesadna w uczuciu przyjaźni, wypełnia dwudziesty rok jego życia (1812); wbrew jednak temu uczuciu obcowanie z nią pod jednym dachem skończyło się bolesnym zgrzytem: koniecznością usunięcia jej z domu Shelleyów. Taką samą omyłką był i stosunek do Emilji Viviani, bohaterki „Epipsychidionu“, za który potem Shelley nawet się wstydził. Sny własne uważał za istotne przeżycia; notował fakt, że pewne z nich się powtarzają, a więc nadawał im tę samą wartość, co przeżyciom zewnętrznym, które, według niego, tylko dlatego uważamy za rzeczywistość, że się powtarzają i że mogą być niejako sztucznie do powtórzenia się zmuszone. Jeden ze swoich szkiców, notujących przeżycia psychiczne, a mianowicie: fakt nagłej świadomości, że się już raz podobną chwilę przeżyło, przerwał pod wrażeniem grozy tego wspomnienia, które

stało się znów w tej chwili realną projekcją jego przedstawienia. Niemożność dostosowania się w tych warunkach do życia rzeczywistego ponosi odpowiedzialność za przebieg jego życia, wypełnionego, podobnie jak u Coleridge'a, ustawicznem przenoszeniem się z miejsca na miejsce; różnica jednak między nim a starszym poetą leży w tem, że Shelley m i a ł odwagę zerwać swoje pierwsze małżeństwo (z Harriett Westbrook) i połączył się z 16-letnią córką Godwina Mary Wolstonecraft, z którą przeżył ostatnie lata; była mu ona wierną, wyrozumiałą i zupełnie kongenjalną umysłowo towarzyszką. Jej obecność przy boku Shelleya, jej wpływ na niego ma duże znaczenie dla twórczości poety. Przytem — dodajmy — Shelleyowi pozwalały na swobodę ruchów warunki finansowe. Pochodził z rodziny bardzo zamożnej; mimo, iż stosunki z ojcem, człowiekiem dobrym, ale ograniczonym, były przeważnie napięte wskutek takich epizodów w życiu syna, jak wypędzenie z uniwersytetu w Oxfordzie za broszurę „O potrzebie ateizmu“ (1811), jak ucieczka z Harriett Westbrook do Szkocji, jak opuszczenie żony i ucieczka z Mary Godwin, proces o dzieci z pierwszego małżeństwa po samobójczej śmierci Harriett, jak ciągłe ataki na politykę torysowską, do której zwolenników Sir Timothy Shelley się zaliczał — mimo to wszystko Shelley był zabezpieczony materjalnie, choć były okresy ciężkich przesileń finansowych, zwłaszcza kiedy Godwin, nie uznający pozornie życia córki z poetą, wyłudzał jednak od niego poważne kwoty. Ale układ finansowy po śmierci dziadka w r. 1815 pozwolił Shelleyowi na stosunkowo spokojne życie i na spędzanie go zagranicą; ostatnie lata przebyli Shelleyowie we Włoszech, i tu także ciągle zmieniając miejsce

pobytu, co jednak nie przeszkadzało poecie w jego twórczości, bardzo obfitej i bardzo pięknej.

Poprzednie lata nie obfitują w arcydzieła i nie są wogóle bogate w twórczość, choć Shelley zaczął dość wcześnie drukować. Pierwszy jego utwór, romans *Zastrozzi*, budowany zupełnie według wzorów Rosy Matyldy (zwłaszcza jej *Zofloya or the Moor*), wyszedł w chwili, gdy Shelley opuszczał szkołę średnią w Eton w r. 1810 i przechodził do uniwersytetu. W tymże samym roku, w grudniu, wyszła druga i ostatnia powieść Shelleya: „St. Irvyne czyli Rożokrzyżowiec", gdzie pojawia się modny podówczas motyw zaprzedania się szatanowi. Powieści te łączą się z późniejszą twórczością Shelleya tylko ubocznie szczegółami technicznemi; do nich należy np. fałszywy realizm, który każe dbać o prawdę pewnych drobnych szczegółów, podczas gdy zasadniczy wątek fabuły jest nieprawdopodobny (jak np. później szczegóły podróży młodzieńca w „Alastorze" lub szukanie pożywienia przez Laona dla Cythny w „Buncie Islamu") — i zamiłowanie do scenerji groty, burzy, rzeki górskiej. W czasie między temi dwoma „romansami" wyszły dwa zbiorki poezji: *Original Poetry of Vincent and Cazire*[1]) i *Posthumous Fragments of Marg. Nicholson*, gdzie zwraca uwagę świetny biały wiersz w utworze „The Spectral Horseman", zapowiedź późniejszego mistrzostwa formy Shelleya, a ze względu na treść zasługują na wzmiankę, jako prolog do propagandowej twórczości: rzecz bez tytułu (charakterystyczne dla Shelleya), będąca skargą żołnierza na polu walki, zrzucająca odpowiedzialność

[1]) Współpracowała w nim siostra poety; Shelley wycofał go z obiegu z powodu przypadkowego pomieszczenia ballady M. G. Lewisa — jedyny egzemplarz odnaleziono dopiero w r. 1898.

na króla za to nieszczęście społeczne, i fragment, stanowiący rzekome epithalamium Fr. Ravaillaca i Charlotty Corday, królobójcy i tyranobójczyni. Z czasów oksfordzkich pochodzi, zachowany fragmentarycznie, „Żyd Wieczny Tułacz“; nie dochował się zaś wcale *A Poetical Essay on the Existing State of Things*. Następne lata wypełnia praca propagandowa, broszury, zwrócone do Irlandczyków, zachęcające do spokojnego wytrwania w oporze przeciw angielskiej przemocy i kształcenia się na wzorach wielkich mężów rewolucji, broszura w obronie wolności drukowanego słowa (List do Lorda Ellenborough) i drukowana, ale nie rozszerzana broszurka: „Deklaracja praw w 21 artykułach“, kręcąca się koło problemu sprawiedliwości, którą Shelley ujmuje w ten sposób: „Człowiek musi mieć prawo działać w pewien sposób, zanim to może się stać jego obowiązkiem“ („He may before he ought“ — par. X).

Widać z tej broszurki, wysyłanej przez Shelleya balonikami w powietrze i w butelkach puszczanych na wodę, że Shelley uważał za swój obowiązek wypowiadanie swego zdania. Pod tym kątem zatem nastawia on swoją twórczość i wynikiem tego jest *Queen Mab*, wydana w r. 1813 (licząca 2300 wierszy w 9 pieśniach), z początku pisana systemem southeyowskiego białego nierównego wiersza, potem regularnym białym wierszem. Motto brzmi: „Écrasez l'infame!“ Tytułowa postać jednak jest subtelną mimowolną autoironją, bo „Queen Mab“, wywodząca swój ród od „Romea i Julji“, gdzie jest wieszczką snów, tutaj jest wieszczką marzeń o ideałach. Ideały te zatem nabierają odrazu znaczenia snów niespełnionych, a podświadomość tego faktu wyraziła się odrazu w pierwszym wierszu: „How

wonderful is Death, Death and his brother Sleep" (Jakże przedziwna jest Śmierć, Śmierć i jej brat Sen). Królowa Mab, w nagrodę za snucie marzeń o ideałach, wyprowadza duszę Janthe z jej ciała w czasie snu i pokazuje jej sny własne, jako jawę (wizja duszy Janthe ma już wszystkie typowe cechy późniejszych wizyj kobiecych Shelleya). Zanim jednak dojdzie do tego „millenium", przypominającego dziwnie blake'owskie wizje, Janthe widzi upadek wielkich państw, spowodowany „bogactwem" (wskazówka dla polityki angielskiej), widzi mękę króla, którego moc, czegokolwiek się dotknie, wszystko kazi, dowiaduje się, według godwinowskiej recepty (służy ona jako zasadnicza podstawa rozważań), że zło pochodzi od „królów, kapłanów i mężów stanu", słyszy filipikę przeciw „kultom religijnym" (pieśń VI), wykład o „necessity", jedynie stwarzającej równość i widzi widmo Ahasvera, Żyda wiecznego tułacza. Ten „widmowy portret wędrującej ludzkiej myśli" protestuje przeciw „klątwie rzuconej przez szyderczego tyrana", przeciw nazwaniu „ślepej ich (t. zn. chrześcijan) zemsty sprawiedliwością Boga". Sama Janthe w ostatniej części poematu staje się duchem ludzkości, któremu królowa Mab każe walczyć i nieobawiać się śmierci. Poematowi towarzyszyły noty o charakterze przyrodniczym, o rozmiarach większych, niż sam utwór, skierowane głównie przeciw chrystjanizmowi, i wyznające panteizm w formule, że „hipoteza ducha przenikającego wszystko, współwiecznego z całym wszechświatem, pozostaje nadal nienaruszona". Poeta nie był zadowolony z poematu i zaczął go przerabiać; w r. 1816 wyszła przeróbka części pierwszej, jako *The Demon of the World* (reszta przeróbki, nie obej-

mująca jednak całości, w r. 1876), wykazująca wielki postęp artystyczny.

Ale nietylko niezadowolenie z treści skłoniło poetę do przerabiania swego pierwszego poważnego utworu. Obok chęci uzupełnienia treści myślowej, która kazała mu wkrótce po okazaniu się *Queen Mab* pisać *A Refutation of Deism*, wykazującą „konieczność ateizmu“, obok tej chęci uzupełnienia treści polemicznej widać już drugi, ów potężny impuls Shelleya: miłość przyrody, wczucie się w jej procesy, i przez to zrozumienie ich; skutkiem tego jest pragnienie zlania się z przyrodą i pragnienie oderwania się od pracy propagandowej. Już we wcześniejszych listach (z r. 1811) to zrozumienie „duszy“ przyrody występuje wyraźnie; zachwyt nad nią przebija się coraz śmielej w lirykach w r. 1813—14; widać jednak, że Shelley w poczuciu swego powołania głoszenia prawdy walczy z tym impulsem — tłumaczy np. wobec siebie swój zachwyt nad pięknem krajobrazu w Walji (z ruinami zamku) motywami paraleli politycznej. Z wiosną 1814 poznaje Shelley Mary Godwin i, opuściwszy żonę, wyjeżdża z Mary na krótki czas do Szwajcarji. W czasie tej wycieczki powstaje fragment powieści *The Assassins*, gdzie głównym motywem jest rozważenie obowiązku szerzenia idei, która musi być niepopularną i musi sprowadzić prześladowanie jej szerzycieli. Walka między obowiązkiem a spokojem egoistycznego życia artysty wśród piękna natury będzie teraz dłuższy czas zajmować poetę. Powieść pozostała fragmentem, ale konieczność zdania sobie sprawy z własnych przeżyć stworzyła „Alastora“. W treści zewnętrznej jest to wspomnienie zarówno wycieczki do Szwajcarji (pierwsza podróż Młodzieńca na Wschód do doliny Kaszmiru),

jak i wycieczki późniejszej do źródeł Tamizy w lecie 1815 (jazda łódką wgórę rzeki, płynącej z gór kaukaskich do Morza Kaspijskiego); ideowo jest to sąd nad samym sobą. Jest to to samo stanowisko, jakie Byron zajmuje w „Manfredzie“, tylko niejako w odwrotnym kierunku; jest to symboliczne zabicie pewnej strony życia duszy, ale w „Manfredzie“ było ono zabiciem namiętności, źródła nieszczęścia, tutaj jest zabiciem tego, co stanowiło istotną wartość Shelleya: jego poezji. Młodzieniec-poeta, który żywi się wszystkiem, co wzniosłe, „kontemplacją wszechświata“, „świadomością wiedzy“, szuka swego ideału. Wizja, typowa shelleyowska wizja piękna w postaci kobiety, przesłoniętej tylko lekką zasłoną, utkaną z wiatru, z promiennemi oczami, z lekko rozchylonemi wargami, ramionami nagiemi, rozwartemi szeroko, i ciemnemi lokami, rozwianemi podmuchem nocy, widziana w dolinie Kaszmiru w czasie snu, sprowadza jego wędrówkę w samotność gór kaukaskich, gdzie pojawia się przed nim niewidzialny, z wyjątkiem oczu tylko, Alastor, duch samotności, przemawiający doń „cichemi głosami natury“. Pośród kamiennej pustki skał z uschniętemi drzewami znajduje jednak poeta „zielony zakątek“ i tam umiera. Shelley potępia właściwie trud poety; Alastor jest to duch zguby, *kakodajmon*, jako prawdopodobnie odrywający od obowiązków społecznych. Ale potępienie to nie jest szczere. Shelley wie, że wartość poezji jest wyższa niż praca propagandowa, choć nie chce się do tego przed sobą przyznać; tych przecież, którzy nie szukają ideału — a o innym ideale, niż artystyczny, nie może być w tym poemaciku mowy — uważa również za obarczonych klątwą.

„Alastor“, liczący około 800 białych wierszy, w pierwszych swoich ustępach, przedstawiający niejako genjalny skrót rozwoju uczucia natury od Thomsona do Wordswortha w wyborze najlepszych cech ich twórczości, wyszedł w marcu 1816. Widać w nim pierwsze ślady wpływu późniejszego serdecznego przyjaciela T. Love Peacocka, który skierował go silniej w kierunku studjów platońskich. Shelley tłumaczy później „Symposion“ i „Iona“, obecnie zaś w ciągu pisania „Alastora“ i przed nim jeszcze próbuje swoje pomysły filozoficzne, psychologiczne i społeczne ująć w szereg essayów, pozostałych w formie fragmentów. Druga letnia wycieczka do Szwajcarji (1816), odbyta z Byronem, dała jako rezultat „Hymn do Piękna Intelektualnego“ i „Mont Blanc“. Oba utwory są dalszym ciągiem walki w duszy poety. Hymn zwraca się do Ducha Piękna z pytaniem, dlaczego odszedł z ziemi. Wprawdzie na jego miejsce przyszła religja, ale ta nie może człowiekowi wystarczyć, jak nie mogą wystarczyć „Miłość, Nadzieja i Szacunek dla samego siebie“, bo są to uczucia przemijające. Tę odrobinę piękna, spostrzeganego w świecie, zawdzięczamy tylko cieniowi, rzucanemu na świat przez Ducha Piękna, jego samego jednak już niema. A przecież ono jest źródłem miłości, jest samą Miłością. Jest to Piękno duchowe: podłożem w podziwianiu go jest „rozumienie“. Hymn jednak kończy się wyznaniem, że niema słów na wyrażenie „groźnego Wdzięku“ *(awful Loveliness)* tego intelektualnego piękna; kończy się też prośbą o spokój popołudnia. Czuć w tem wyraźnie chęć oderwania się od intelektualnej pracy propagandowej. *Mont Blanc* o nastroju coleridge'owskim jest zimny; zasadniczym momentem jest pojęcie potęgi natury,

temu jednak Shelley nie chce się jeszcze poddać bez zastrzeżeń: „tajemna siła rzeczy“ jest tu jeszcze pytaniem, nie jest jeszcze stwierdzeniem. Ale ostatni to już krok w rozwoju uczucia natury u Shelleya.

„Laon i Cythna“ wypowiada w postaci konkretnej fabuły, zbyt monotonnej i niepowiązanej, aby móc ją w krótkości streścić, wywody z *Queen Mab*. Wydany początkowo pod powyższym tytułem poemat, został jednak odrazu wycofany z obiegu; w miesiąc potem (styczeń 1818) wyszedł jako *The Revolt of Islam* ze zmianami, które dotyczyły stosunku pary bohaterów; pierwotnie kochankowie byli rodzeństwem, ale Shelley, pod naciskiem przychylnego wydawcy, zmienił ten szczegół pokrewieństwa. Poemat w 12 pieśniach (liczący mniej więcej po 40 stanc spenserowskich) ma na sobie poniekąd nalot blake'owski przez mieszanie nowoczesnych szczegółów (wyjazd Cythne do Ameryki) do akcji fantastycznej i przez ustosunkowanie Laony (t. j. Cythny) do Laona, jakgdyby jego emanacji. Jeżeli Laon ma oznaczać lud, to niezawodnie Laona jest duszą ludu. Poemat jednak cierpi na brak harmonji: alegorja miesza się z symbolem; opisy, piękne same w sobie, nie są związane z akcją żadną koniecznością; postaci, jakkolwiek idealnie pojęte, mają jednak pewną domieszkę autobiograficzną (np. pustelnik jest odbiciem doktora Linda, starego przyrodnika, który interesował się Shelleyem, jako malcem i wprowadzał go w życie naukowe przyrody); wizyjność jest sztuczna, nie prawdziwa, jaką była u Blake'a. Całość, mimo pięknych ustępów (np. wyznania miłosne bohaterów), męczy swoją chaotycznością.

W tymże samym czasie (1817) pisze Shelley fragment o „Księciu Atanazym“, pisany doskonałą ter-

cyną, składający się z pełnej części I i ośmiu fragmentów cz. II. Część I jest subtelną autoanalizą, stawiającą Shelleya w rzędzie prawdziwych poetów romantycznych. Na młodzieńca bogatego, dorodnego, szlachetnego, nie znoszącego obłudy, przychodzi okres niepokoju. Sam próbuje ten niepokój zbadać i przyczyny znajduje różne: oto wsunęła się zasłona pomiędzy jego serce a umysł, Bóg ukarał go za to, że prawo człowieka oparł tylko na miłości, wspomnienia życia z przed urodzin czyniły ziemię piekłem, wreszcie dręczył go „cień snu". I poeta, charakterystycznie dla siebie, przerywa tę autoanalizę, czyniąc uwagę w odnośniku, iż robi to, aby nie nadać swemu księciu-sobie „zbyt chorobliwego charakteru". W drugiej części dr. Lind pojawia się jako mądry nauczyciel Zoaras, ale platońskie jego umiłowania zawdzięczają swój początek Peacockowi; zrozumienie zaś natury wywodzi swe urodzenie z wycieczki w Alpy. Fragment VI mówi o miłości, która jest Pięknem; ona bowiem stwarza wszystko to, co kochamy jako piękne.

W roku 1817 rozpoczął Shelley (dokończył w 1819 i wtedy wydał) jeszcze jeden autobiograficzny utwór, „nowożytną sielankę": *Rosalind and Helen.* Propaganda przeciw uciskowi państwowemu w regulowaniu życia prywatnego łączy się tu z obroną poety za postępowanie w stosunku do Harriett, którego ostatecznym skutkiem było odebranie Shelleyowi w drodze procesu prawa opieki nad dziećmi. Postaci uciemiężonej Rozalindy i prześladowanego Lionela, autora broszury „Uczta Piekeł", żyjącego bez węzła małżeńskiego z przyjaciółką Rozalindy, Heleną, są obie wcieleniami Shelleya. Ale wszelka autoobrona w formie alegorycznej obcej fabuły jest rzeczą artystycznie przykrą,

bo niema dwóch identycznych przebiegów życia — i stąd sympatje, jakie można mieć dla bohaterów alegorycznej fabuły (alegorycznej w sensie przedstawienia innej, prawdziwej treści z życia autora) niekoniecznie muszą być sympatjami dla osoby, o którą istotnie idzie w utworze; wynika stąd przykry rozdźwięk, jaki rozbrzmiewa właśnie w tej „nowożytnej sielance“, mającej za tło albo krajobraz walijski, albo, w głównej części, krajobraz górski Włoch (podnóża Alp od strony południowej).

We Włoszech już, dokąd Shelley udał się w r. 1818, i gdzie, nie wracając do kraju, znalazł po czterech latach śmierć w falach morskich, powstał dalszy poemat autobiograficzny, już bez podkładu propagandowego: „Julian i Maddalo“. Jest to gawęda — za taką chciał ją uważać Shelley, dobierając umyślnie prozaicznych wyrażeń dla zachowania typu „konwersacyjnego poematu“ — gawęda między Byronem a Shelleyem w Wenecji, jesienią 1818. Juljan to młody ateista (sam poeta), którego bogaty w doświadczenie życiowe arystokrata wenecki, Maddalo, wciąga na drwiny, w rozmowę o filozofji religji i przestrzega proroczo, że „jeżeli nie umie pływać, niech się strzeże Boga“. Ale główną treścią poematu jest wizyta w szpitalu obłąkanych na Lido, gdzie Maddalo utrzymuje jakiegoś cudzoziemca, obłąkanego melancholją, wskutek opuszczenia go przez kochankę. Podsłuchana przemowa szaleńca oddana jest bardzo artystycznie, jako luźne fragmenty, błąkające się dokoła tajemnicy cierpienia, którego źródłem jednak może być miłość. A po powrocie do domu Maddalo wygłasza maksymę, będącą istotnie byronowską zasadą, nabytą przez doświadczenie, choć i Shelley do niej się przyznaje: „most

wretched men are cradled into poetry by wrong — they learn in suffering what they teach in song“ (najnieszczęśliwsi są ci, którzy do poezji dochodzą krzywdzącą ich drogą — uczą się przez cierpienie tego, czego drugich uczą przez swe pieśni“).

Pobyt w willi Byrona pod Wenecją dał też piękny utwór, który jest jakgdyby zakończeniem poprzedniego, a programem nowego okresu twórczości. Są to „Wiersze, pisane wśród pagórków euganejskich“ w październiku 1818; po nich zaraz zabrał się Shelley do swego największego propagandowego dzieła: „Prometeusza Wyzwolonego“. „Prometeusz“ jest także pierwszym utworem z okresu tworzenia mitów, ale choć w „Euganejskich wierszach“ niema jeszcze tego elementu, jest zato w nich już program „Prometeusza“, a mianowicie wyzwolenie się od Zła życia przez zbliżenie się do natury. Wrażenia krajobrazu, roztaczającego się z pagórków, — wycieczka do nich stanowi zasadniczą treść poemaciku — są dla poety „zieloną wyspą“ wśród morza nieszczęść, jakiem jest życie (na krótko przedtem Shelley stracił drugie dziecko w Wenecji), a więc odczucie przyrody jest szczęściem największem. Przyroda włoska nie jest dla niego związana z żadnym momentem poczucia patrjotycznego angielskiego, poeta nie czuje się obco, nie zwraca uwagi na to, że jest to Italja, nie Anglja — jest to przyroda powszechna, nie mająca żadnych granic, żadnych odrębności, na które patrząc trzebaby było zdawać sobie sprawę, że pochodzimy, jako widzowie, z obcego kraju. Są wprawdzie obok obrazów: wschodu słońca wśród mgieł, Wenecji, na kolumnie złota słonecznego leżącej i samej będącej kolumną jasnego światła, i zachodu słońca, są wprawdzie obok tych obrazów refleksje nad niewolą

polityczną Włoch i poniżeniem Pizy, jako źródła wiedzy-siły wyzwalającej, ale ostatnie ogniwo poematu zawiera wizję, pełną nadziei, o odkryciu szczęśliwej pięknej wyspy, którą nie jest nic innego, jak przyroda. Poeta i jego najbliżsi, zamieszkawszy na niej, ściągną ku sobie tłumy; tłumy te zmęczone i złe, zmienią się pod wpływem piękna przyrody w szczęśliwe i dobre. Subtelność barw i bezpośredniość uczuć czynią z tych „Wierszy“ pierwsze arcydzieło Shelleya z pośród innych poematów przyrody. Te dalsze utwory, pisane w 1819 i 1820 r., mają odmienny charakter od swego prologu.

Są to mity. Praca nad „Prometeuszem“ (1818—19) wprowadziła go w ten świat i ten świat uznał Shelley za swój jedyny. Shelley, jakkolwiek czytał w tym czasie Spinozę, nie jest „panteistą“ w zwykłem słowa znaczeniu, mianowicie pojęcie Boga, jakkolwiek przedtem bywało zaznaczane, teraz prawie się nie pojawia u niego. Ale jeżeli utożsami się Boga z pojęciem Miłości, to można go uważać za panteistę, bo Miłość przenika wszystko: jest treścią Życia, jest samem Życiem, będąc równocześnie Pięknem. Wszystko, co żyje jest częścią tej wszechmocnej Siły. Różnica między nim a Wordsworthem polega na tem, że Shelley traktuje miłość przedewszystkiem jako siłę, której ulega, a Wordsworth jako harmonję, do której świadomie dąży. Wordsworth był zanadto indywidualistą, aby móc się poddawać bez zastrzeżeń, jak to czyni Shelley. Najwyraźniej występuje to powyżej wymienione ujęcie Miłości Shelleya w *The Sensitive Plant*. Są tam trzy pojęcia, — bo inaczej trudno to określić — których stosunek stara się poeta wyznaczyć w tym prześlicznym, dźwięcznemi anapestami pisanym poemaciku: „czułek“, Pani ogrodu i sam

ogród. Są to: dusza indywidualna, względnie dusza poety, Miłość, dająca życie i będąca Pięknem, i sam świat, dla którego owa *sensitive plant*, ów czułek, jest niejako centrem, świat, jakgdyby istniejący tylko dla tej rośliny (może to świat tej rośliny nawet, przez nią stworzony?). Równolegle płyną obok siebie dwa prądy myśli twórczej w poemacie: jeden przedstawia, w postaci rozkwitu ogrodu w czasie opieki „Pani“ nad nim i obumierania po jej śmierci, zmianę życia i śmierci w przyrodzie; drugi mówi, że życie duszy zależy tylko od Miłości, że z chwilą, gdy ta umiera, kończy się i życie duszy. Zakończenie wiąże oba te motywy i mówi, że ów ogród nigdy nie zwiądł i nie zniszczał, że ta Pani nigdy nie umarła; to „my sami — to nasze odczuwanie się zmieniło, nie one“ — przyroda pozostaje zawsze pełna siły życiowej i kto potrafi przez miłość ją zrozumieć, ten wiecznie żyć będzie, choćby powłoka cielesna rozłożyła się, jak kwiat na jesień. „Death itself must be like all the rest a mocker“ — Śmierć sama musi być, jak wszystkie inne, tylko złudą oszukańczą.

The Sensitive Plant dochodzi do granicy mitu przez to, że działanie sił przyrody pojmuje jako przeżycie fizyczne pewnej postaci, ale nie jest nim jeszcze, bo owa postać „Pięknej Pani“ ma znamiona alegoryczne przez pozbawienie jej cech indywidualnych osobistego życia. Mit tem się różni od alegorji, że alegorja przedstawia w sposób oderwany pewne konkretne fakty, mające swój początek, przebieg i koniec, podczas gdy mit mówi o siłach, działających wiecznie i zawsze pod różnemi formami; mit tem się różni od symbolu, że symbol bierze pod uwagę moment zetknięcia się sił, działających z zewnątrz na człowieka,

zetknięcia się właśnie z jego siłą moralną, podczas gdy mit stara się przedstawić w formie zewnętrznego obrazu proces sił samych w sobie. Wordsworth był np. w stosunku do natury symbolistą, był dla niej centralnym punktem, na który ona działała; czasem tylko jak w „Cisach", dochodził do mistycznego nastroju mitu. Shelley natomiast rozumiał działanie sił w przyrodzie, jak żaden z jego współczesnych, i próbował je przedstawić w lirykach, wymienionych już wyżej.

Szczytem tych liryków przyrody jest „Chmura", najpiękniejszy narazie liryk angielski. Krążenie wilgoci, jeden z największych procesów w przyrodzie, przedstawiony jest jako mit chmury, a równocześnie nabiera ten proces znaczenia wyrazu prawa życiowego: „I change but I cannot die" (Zmieniam się, ale nie mogę umrzeć). Chmura jest istotą indywidualną. Wszystkie jej formy, zależne od pory roku, czy od pory dnia, oświetlenia, czy ruchu w stosunku do otoczenia, są tylko jej, indywidualnej, jednej, jedynej chmury formami: to właśnie stanowi istotę mitu. Liryk, składający się z 84 wierszy (o niepełnych anapestach w schemacie rymowym $\alpha\alpha_4\, b_3\, \beta\beta_4\, b_3$), zawiera około czterdziestu obrazów, ta zaś forma wewnętrzna odpowiada znakomicie treści wewnętrznej o „zmianie, będącej istotą życia". Liryk „Do Skowronka", o swoistej budowie zwrotki ($abab_3b_6$), jest mitem radości życia. Kiedy „Kukułka" jest dla Wordswortha symbolem tajemnicy ideału, to „Skowronek" Shelleya jest sam w sobie pieśnią, która jest radością. Nazywa go zaś duchem poeta tylko dlatego, że go nie widzi, niemniej skowronek ma swoje indywidualne życie. Shelley stara się właśnie odtworzyć mityczną wartość niewidzialnego źródła pieśni-radości życia, przez szereg obrazów, zaczerpniętych z obrębu in-

nych zmysłów, analogicznie zupełnie przedstawiających wrażenia, płynące z ukrytego źródła (światło świetlika, woń róży ukrytej, śpiew o miłości z za murów wieży, poeta w aureoli świetlanej swej myśli). Poeta prosi skowronka, aby go nauczył śpiewać pieśń, którejby słuchali wszyscy, ale warunkiem nauczenia się jest stanie się, jak skowronek, *scorner of the ground*, wzgardzicielem ziemi. Trzecim mitem jest wcześniejsza o kilka miesięcy (jesień 1819) „Oda do zachodniego wiatru". W tej pięknej odzie, pisanej tercyną, Shelley czyni z zachodniego wiatru jesiennego istotę, której natura powierzyła „niszczenie i zachowanie" sił życiowych, *destroyer and preserver* nazywa go poeta, patrząc na pracę wiatru, zrywającego liście, roznoszącego nasiona, kończącego jeden okres życia przyrody, ale zaczynającego w sklepionym grobie, tworzącym się (niejako) z chmur, naniesionych przez siebie, nowe życie z nasion, wbitych w ziemię przez deszcze, zaczynającego także nowe życie w głębi fali morskiej, gdy porusza ją do dna i działa w ten sposób na oderwanie się od pędów roślin, tworzących nowe indywidua (według zapatrywań ówczesnej nauki). Ale sile, uosobionej w wietrze zachodnim, podkłada poeta znaczenie ogólne przez to, że sam się z nim identyfikuje. Jest on tem samem w zakresie idej, czem ów w zakresie nasion: niszczy stare, aby mogły się tworzyć nowe idee. W ten sposób staje się „wiatr zachodni" mitem twórczej siły zniszczenia. Oda kończy się wielkiem wezwaniem do wiatru, aby się z poetą zespolił i rozniósł jego myśli, jak liście po świecie, był „przez jego usta dla śpiącej ziemi trąbą proroctwa". A prosi o to poeta w przekonaniu, że po okresie zniszczenia, wywołanego walką, idzie wiosna, i że jest już niedaleko, bo: „O Wind!

if Winter comes, can Spring be far behind?!“ (O wietrze! jeżeli Zima nadchodzi, czyż Wiosna może być daleko za nią wtyle?!).

O wiele wcześniejszy, również tercyną pisany, *The Woodman and the Nightingale* przedstawia właściwie walkę krytyki z poezją. Drwal wyrąbuje cały gaj, gdyż nie znosi śpiewu słowika i w ten sposób chce się go pozbyć, ale główną treścią jest przedstawienie życia przyrody. Przedstawienie to posługuje się tutaj jeszcze mitologicznemi motywami greckiemi i świadczy o szukaniu drogi do wypowiedzenia mitów własnych. Ostatni z liryków przyrody również nie jest mitem, ale symbolem, gdyż jest jednostkową wizją walki siły instynktu życiowego z siłą żywiołu: żywiołem jest morze, ale jest nim także i Życie. Na okręcie, strzaskanym przez burzę i tonącym, znajdują się, jako żywe istoty, dwa tygrysy i matka z dzieckiem, nie umiejącem jeszcze mówić. Tygrysy instynktowo czują grozę śmierci; jeden rzuca się w fale, ale tam musi toczyć walkę z wężem morskim, drugi ginie prawdopodobnie z rąk myśliwych, którzy w ostatniej chwili zjawiają się na łódce z wymierzonemi ku nim strzelbami; matka siedzi na sterczącym jeszcze nad wodą przodzie okrętu i do ostatniej chwili ratuje dziecko, unosząc je nad wodą, dziecko zaś uśmiecha się i wyciąga rączki do fal, jak do zabawy. Poemat, zamierzony jako fragment, urywa się w chwili, kiedy okręt ma zatonąć i niepewność losu wszystkich żywych istot pozostaje ostatecznem i zamierzonem właśnie wrażeniem. „Death, Fear, Love, Beauty are mixed in the atmosphere“ (śmierć, trwoga, miłość i piękno są zmieszane w otaczającem powietrzu), jak w życiu Shelleya. Wreszcie należą do tej grupy cztery liryki o tematach z mitologji

greckiej, napisane przez poetę jako wkładki liryczne do dramatów klasycznych żony (1820); są to sztuki o Persefonie i o Midasie; ta ostatnia zawiera podkład nauki społecznej o małej wartości złota w stosunku do spokoju życia. Piękna *Arethusa* jest mitem o małżeństwie, jako o pokonaniu przeszkody płci w zbliżeniu się do siebie dwóch istot, mitem przedstawionym w ściganiu błękitnej Arethusy przez burzliwego Alpheusa. Z „Midasa“ pochodzą hymny Apollina i Pana. Oba są hymnami na cześć poezji, ale kiedy Apollo jest potęgą pieśni (tak samo twórczą jak niszczącą), to Pan jest wcieleniem uczuć, będących źródłem pieśni, wcieleniem wszechobejmującej miłości, która nie może znaleźć swego ostatecznego ideału i cierpi: ból stwarza pieśń.

Do mitologji greckiej doprowadził Shelleya Plato. W niej to znalazł on też temat, który wprawdzie już snuł się po literaturze europejskiej od czasów, poprzedzających bezpośrednio rewolucję, ale nie doczekał się jeszcze opracowania pełnego. Był to mit o Prometeuszu. Dla Shelleya była to jakby umyślnie stworzona opowieść o istocie dobrej, szlachetnej, popełniającej nieposłuszeństwo wobec władzy w imię dobra bliźnich. Był to mit rewolucji w najszlachetniejszem jej znaczeniu. Tak też ujęty jest on w tym „lirycznym dramacie“, który nie jest wcale dramatem, ale szeregiem scen i to niepowiązanych linją rozwoju, lecz niejako skupiających się koło jednego momentu, to jest upadku Jowisza. Shelley nie godzi się na zachowaną jakoby treść zaginionego dramatu Ajschylosa, według którego Prometeusz uwalnia się od kary, odkrywszy Zeusowi znaną sobie tylko tajemnicę, że z małżeństwa króla bogów z Tetydą zrodzi się syn,

który ojca strąci z tronu. Sprzeciwiałoby się to — mówi w przedmowie — naszemu moralnemu pojęciu, gdyż odbierałoby cierpieniom Prometeusza wszelką wartość, a nie dodaje Shelley, że w takiem rozwiązaniu czyn Prometeusza uznany zostałby za winę nieposłuszeństwa. W dramacie shelleyowskim Jowisz żeni się z Tetydą, bo Prometeusz nie wyjawia tajemnicy, i rodzi się syn, który jednak już w wieczności istniał i który nadaje sobie imię „Wieczność“, od chwili upadku Jowisza, choć przedtem nosił imię Demogorgon, wyrażające tajemne, najwyższe, niewypowiedziane siły. Demogorgon jest przypadkowem zniekształceniem „Demiurgosa“ platońskiego, spowodowanem przez przepisywacza „Genealogia Deorum“ Boccaccia, ale Shelley o tem nie wiedział, choć swemu Demogorgonowi nadał charakter Demiurga. Być może, że pojęcie „ludu“, zawarte w tem zniekształconem imieniu, kazało Shelleyowi użyć tej nazwy — miał na myśli może odruch rewolucyjny ludu. Katastrofa upadku Jowisza, na którego przeniesione jest godwinowskie pojęcie zła, płynącego z władzy („he reigns“ — odpowiada Demogorgon Azji na pytanie, skąd płynie zło — „on rządzi“), jest technicznie spowodowana przez Demogorgona, ale moralnie sprowadzają ją inne elementy. Jest ich dwa, a może i trzy. Pierwszym, mało znaczącym, jest Jowiszowa *hybris*, która każe mu zawrzeć zakazane małżeństwo z Tetydą, drugiem jest stanowisko Prometeusza. Przez długie cierpienia fizyczne i moralne Prometeusz-ludzkość, kierowany przez Ziemię, której on sam nie widzi, lecz tylko słyszy, mimo tych cierpień dochodzi do uczucia przebaczenia wobec krzywdziciela; zapomniał już o klątwie, rzuconej na Jowisza tak, że kiedy nadchodzi chwila upadku jego wroga, kiedy

Prometeusz ma tę klątwę powtórzyć, musi się pojawić „fantom“ Jowisza i to zjawisko dopiero wygłasza klątwę na siebie. Zło samo na siebie wydaje wyrok śmierci. Charakterystyczne są męki moralne Prometeusza: wizja ukrzyżowanej idei Chrystusowej, klęska idei miłości Rousseau'a i splamienie się krwią idei rewolucji francuskiej. Prometeusz zmęczony jest temi wizjami i chęć przebaczenia, które byłoby w skutkach pogodzeniem się z Jowiszem, płynie może ze słabości, choć objawił tę chęć jeszcze przed wizjami, powodowany tylko uczuciem czystej szlachetności. To drugi moment: odrodzenie ludzkości przez zdolność przebaczania. Ale Shelley, traktuje przebaczenie za prawdziwe zło jako fałszywy wykład nauki Chrystusowej. Przyjdzie na pomoc sprawie, trzeci element katastrofy Jowisza, miłość. Ukochaną Prometeusza jest Azja, jedna z trzech Oceanid, oddanych Prometeuszowi. U Ajschylosa jest tylko chór Oceanid, ale Shelley wybiera z niego trzy postaci indywidualne. Ione i Panthea są przy nim zawsze, Azja cierpi gdzieś na wygnaniu. Wykład tych postaci jest różny. Jedni widzą w nich: wiarę, miłość i nadzieję, drudzy dopatrują się momentu autobiograficznego: odbicia trzech dziewczyn z domu Godwina: Mary (żony poety), Clare i Fanny Imlay, siostry przyrodniej Mary przez matkę, a wszystkie one mają być „porteuses de théme d'amour“. Ja chciałbym widzieć w Ione symbol budzenia się świadomości, względnie spostrzegania, w Panthei marzenie lub intuicję, przychodzącą do świadomości w snach (dowodem tego jest stosunek obu tych Oceanid do wizyj z aktu I i rozmowa Panthei z Azją w akcie II), Azja jest niezaprzeczenie miłością. Oto ona, dowiedziawszy się od Panthei, biegnącej do niej

po pomoc, o wahaniu się Prometeusza, śpieszy z nią do Demogorgona, prowadzona przez sen, wcielony w rzeczywistość, i przez głosy natury; w czasie jej rozmowy z tą najpotężniejszą siłą dojrzewa moment upadku Jowisza. Miłość jest to jedyna siła, nie podlegająca „Fate, Time, Occasion, Chance and Change“ (Przeznaczeniu, Czasowi, Sposobności, Przypadkowi i Zmianie). Azja wie, że Prometeusz powstanie. Co ma znaczyć to spotkanie Azji z Demogorgonem? Czy trzeba je uważać tylko za stwierdzenie, że miłość wie, iż wyzwolenie musi nastąpić przez „konieczność“, którą w takim razie byłby Demogorgon, czy też za stwierdzenie, że miłość jest rozstrzygającym momentem w wyzwoleniu ludzkości. Kończy się ten akt prześlicznym lirykiem Azji, która przemienia się w piękno, rozsiewające blask słońca, bo „ono czyni robaka równym bogu“, bo „common as Light is Love“ (powszechną jak Światło, jest Miłość). Liryk ten „My soul is an enchanted boat“, zaczyna się słowami odpowiedzi na głos Prometeusza, wyzwolonego już w tej chwili i wołającego ku niej pieśnią: „Life of Life“, (który według manuskryptu oksfordskiego ma śpiewać przez usta Panthei). Po katastrofie Jowisza świat odrazu zmienia się — millenium jest przedstawione w postaci życia Prometeusza i Azji w zaczarowanej grocie, pełnej wizyj Sztuki; z natury rzeczy jednak życie to „poza złem i dobrem“ musi wyglądać nudno, gdyż pojąć nam tych rzeczy i tego stanu niesposób. Do groty tej prowadzi ich *Spirit of the Earth*, emanacja ziemi, ogniwo, łączące człowieka z niewidzianą Ziemią, duch ten jednak Azję nazywał matką, idealnie zatem rodzi się z miłości. „Duch Godzin“ (nie same Godziny zatem) zjawia się i ogłasza, że zaszła zmiana w urządzeniach

społecznych, ale trzeba dodać, że Shelley nie przyznaje ludziom nieśmiertelności, jak chciał Godwin, który przecież również o millenium marzył; o Śmierci mówi Ziemia, że „Death is the veil which those who live call life — they sleep and it is lifted“ (Śmierć jest zasłoną, którą ci, co żyją, zwą życiem, zasypiają i zasłona się podnosi). Po roku prawie dodał Shelley akt IV, który jest wielkim hymnem na cześć przyrody, mającym niejako wyrazić mit jej istnienia i harmonji.

Ten rok 1818 jest okresem najgłębszego wniknięcia w istotę mitu ze strony poety. Mit jest jednym ze sposobów mistycznego przedstawienia rzeczy i cała forma wewnętrzna „Prometeusza“ dąży do takiego właśnie przedstawienia. Żadna z sił, działających wiecznie, nie jest nam przedstawiona wprost; wiemy o nich, słyszymy je, ale tajemnica ich nie zostaje z nich zdjęta, nawet Azja, gdy się staje pełnią miłości, przemienia się w światło. Jeżeli zaś oglądamy te siły, to tylko jako natłoczone mnóstwo postaci, obrazujących wielość identycznych procesów. Tego samego sposobu używa Shelley i w akcie czwartym, gdzie np. Demogorgonowe słowa są słyszane jako „universal sound like words“ (powszechny ogólny dźwięk nakształt słów). Jeżeli wogóle można przy pomocy słów doprowadzić kogoś na granicę zaświata, to „Prometeusz“ Shelleya spełnia prawie to zadanie; sama budowa poematu — obejmuje on właściwie jedną tylko chwilę, — w którym poszczególne akty dzieją się równocześnie, a katastrofa jest przygotowana od wieków, daje złudzenie dokonywania się rzeczy w wieczności, poza obrębem naszych pojęć o czasie.

Późniejsze poematy propagandowe mają już mniejszą wartość. *The Masque of Anarchy*, pisana po roz-

ruchach manchesterskich (1819), wydana w r. 1834, ma jedno tylko miejsce silniejsze, kiedy mówi: „was jest wiele, ich mało“. „Oda do Wolności“ (1820) jest przyciężka w swojej bogatej konstrukcji rytmicznej, ma ciekawe zakończenie, mówiące o „syku wód nad głową topielca“, a dwie burleski *Peter Bell the Third* (pisana w r. 1819, wyd. 1839), wyśmiewająca przemianę polityczną Wordswortha, i w formie dramatycznej napisany *Oedipus Tyrannus* z okazji procesu królowej Karoliny (1820) nie należą do najlepszych rzeczy w tym zakresie literatury. „Oda do Neapolu“, pisana w tym czasie (wydana w r. 1824) na wieść o ogłoszeniu konstytucji w tem mieście, jest jakgdyby przeniesionym na tło polityczne, zjednostkowanym głównym motywem „Prometeusza“,

Bogaty w twórczość rok 1819 przyniósł także jedyny wykończony dramat Shelleya. *The Cenci* opierają się na dostępnym wtedy materjale historycznym, tyczącym się tego sławnego procesu z r. 1599, w którym postać Beatrix, bez oświetlenia krytyki historycznej, występuje jeszcze w całej pełni tragicznej piękności, ściganej brutalną żądzą niegodziwego ojca. Taki stosunek pozostał też i w sztuce Shelleya, ale Shelley pogłębił go przez nadanie mu tragizmu ogólno-ludzkiego. W przedmowie zastanawia się Shelley nad istotą tragizmu w wypadku Beatrix i dochodzi do wniosku, że tragizm ten leżał w pomyłce szukania zadosyćuczynienia i odpłaty za krzywdę, która nie mogła pozbawić czci osobistej Beatrix. Jej dramatyczny charakter występuje wyraźnie w tem, że z jednej strony ludzie chcą ją uniewinnić za zbrodnię, gdyż czują potrzebę jej usprawiedliwienia, z drugiej czują jednak „zabobonny strach“ przed krzywdą, jej

wyrządzoną, i jej zemstą. Jest to zatem problem istnienia Zła, nadający dramatowi Cencich tragizm. Wcieleniem Zła jest ojciec Cencich, Francesco. Ostatnie jego słowa, w akcie IV przed zamordowaniem, brzmią: „Nie czuję się człowiekiem, ale jakgdyby szatanem, przeznaczonym karać zbrodnie jakiegoś niewypowiedzianego świata“. Francesco w tej chwili osiąga symboliczny charakter; nie przestaje być rzeczywistym człowiekiem o żądzy czynienia zła, który złością swoją zniszczył szczęście najbliższych, ale nabiera świadomości, że jest wcieleniem siły pozaświatowej, która będzie jeszcze działać i po jego śmierci. Dopełnienie jego zbrodni ma się stać w chwili, gdy córkę uczyni swoją kochanką; trzeba zaznaczyć, że Shelley z całym umiarem artystycznym nie wspomina o tem nigdzie wprost, a przepaść grzechu poznajemy tylko ze skutków, jakie zamiar Franceska wywiera na otoczenie, zwłaszcza w świetnej scenie pierwszej aktu trzeciego, kiedy Beatrix wpada w stan obłędu. Do zbrodni namawia ją i jej brata, Giacoma, Orsino, kapłan, który chce uwieść Beatrix i zabrać majątek Cencich. Beatrix stoi zatem między siłą zła· bezwzględną (ojciec) a złem, płynącem z fałszywej etyki, reprezentowanej w naukach kultu religijnego (Orsino), nie mającej mocy powstrzymania swego wyznawcy w czynieniu krzywdy. Beatrix jednak nie jest pozbawiona indywidualności i w stosunku do obu tych sił chce zachować własne stanowisko, stanowisko godności własnej. Taki tragiczny konflikt odpowiada ideom przedmowy, ale tragizm jest w istocie głębszy, choć go może sam Shelley nie widział w całej rozciągłości. Oto w chwili, kiedy dokonało się morderstwo na Cencim, do bramy zamku Petrella puka legat papieski Savelli, by aresztować Cen-

ciego za inne popełnione przezeń zbrodnie. Upadek Cenciego był zatem losem naznaczony, tylko Beatrix była może narzędziem niesamowolnem. Wszak ona mówi po tym fakcie: „God seems, and but seems, to have abandoned us“ (Bóg zdaje się, — ale tylko zdaje się, nas opuścił). Mielibyśmy tu zatem najprawdziwsze fatum greckiej tragedji, podnoszące „Rodzinę Cencich“ na najwyższe stanowisko w okresie dramatu romantycznego. Symboliczne ujęcie postaci Francesca odbiera groteskowość scenom pierwszego aktu, któreby w innym wypadku mogły się wydawać śmieszne, jak się to dzieje w innych tragedjach tego okresu. Charakterystyka postaci jest doskonała, z wyjątkiem Orsina, „czarnego charakteru“, dość szablonowego; brak tu zupełnie sentymentalizmu, zasadniczej wady „romantycznego“ teatru, z wyjątkiem sceny więziennej, gdzie Beatrix, po przyznaniu się do winy, śpiewa piosenkę przy lutni. Shelley pracował, cały przejęty swym tematem, zwiedzał umyślnie pałac Cencich w Rzymie, żeby się wżyć w atmosferę swej tragedji.

Poczucie wielkiej siły twórczej podyktowało mu krótki utwór z 78 oktaw *The Witch of Atlas*, napisany w ciągu trzech dni w sierpniu 1820. Motywy są wzięte z „Alastora“ (podróż pod prąd wgórę) i z „Prometeusza“ (grota szczęścia i Piękna); niema w poemacie troski ani walki, treścią wewnętrzną jest zachwyt nad poezją, nawet własną. „Wieszczka Atlasu“ to „królowa Mab“ dawniejsza, która również roznosi sny: złym złe, dobrym dobre; tym, którzy są „w duszy najpiękniejsi“, przynosi „dziwne panacea w kryształowych czarach“ i wieczność. Sama zrodziła się z Atlantydy i Słońca, które ją pieściło, jak poezja ostatnich lat Shelleya rodziła się z przyrody i mitu. Mieszka w grocie, peł-

nej dźwięków powietrza, zamkniętych w kryształowem milczeniu, dźwięków, jakie słyszymy w młodości z przekonaniem, że nigdy nie zginą, — mieszka w grocie pełnej wizyj słodkich, gotowych do wydobycia się z osłonek cienkich, pełnej woni, unoszących się jak ptaki. I choć w przedmowie mówi do żony, Mary: „nie każ mi wierzyć, że, cokolwiek napiszę, jest zdolne do życia“, jednak widać, że zna dobrze wartość swej poezji, „Wieszczki tajemniczego Atlasu“, i wartość jej składowych pierwiastków. Z tego lata pochodzi także przecudowny „List do Marji Gisborne“, będący właściwie improwizacją i jako taki nadający się do poznania psychiki Shelleya lepiej, niż inne utwory; jako artystyczny utwór wykazuje on czarodziejską władzę poety przemieniania życia codziennego w materjał poezji. Zawarte w nim sylwetki postaci z literackich sfer londyńskich należą do najlepszych w tym zakresie rzeczy, zwłaszcza sylwetka Coleridge'a.

W tem poczuciu swej wartości, jako twórcy, Shelley odczytał artykuł przyjaciela Peacocka *The Four Ages of Poetry*, którego linję przewodnią stanowiło twierdzenie, że w poważnem społeczeństwie, biorącem życie praktycznie, niema miejsca na poezję. Zabrał się do odpowiedzi, z której wykończył tylko część pierwszą. Zanim jednak Shelley przystąpił do pisania tej „Obrony Poezji“, powstał pod wpływem chwilowego uniesienia najbardziej może znany na kontynencie jego utwór: *Epipsychidion*. Ten poemat na „ślub dusz“, jakby tytuł wskazywał, zawdzięcza swe powstanie Emilji Viviani, poznanej przez Shelleyów we Florencji, pięknej, młodej Włoszce, umieszczonej, czyto z powodu stosunków rodzinnych, czyto z powodu trudnego charakteru, na wychowaniu w klasztorze, o regule jednak nie

tak surowej, by nie pozwalała na przyjmowanie wizyt. Ale Shelley uważał ją za więźnia i planował nawet jej wywiezienie z klasztoru na jakąś wyspę, naturalnie w towarzystwie także i Mary. Zachwyt poety nad pięknością (widział w niej odbicie Beatrix Cenci) i egzaltacja uczucia młodej Włoszki ku swemu wybawcy stworzyły odpowiednią atmosferę dla powstania poematu, o którym w pół roku po wydaniu Shelley pisze (22. X. 1821): „*Epipsychidion* to tajemnica — co do żywego ciała i krwi, to pan wie, że nie pracuję w tych artykułach", ale w rok po wydaniu (18. VI. 1822) w liście do tego samego adresata, Johna Gisborne'a, powiada: „Na *Epipsychidiona* nie mogę patrzeć; osoba, na której cześć był pisany, była chmurą zamiast Junony i biedny Ixion cofa się z przestrachem przed centaurem, który jest płodem jego własnego uścisku". Już zaraz po napisaniu poematu ów egzaltowany nastrój przeminął i poeta w przedmowie pisze o sobie, jako o „zmarłym" poecie. Emilja wyszła zamąż i podobno piekłem uczyniła dom mężowi; w cztery lata potem umarła na suchoty. Ale pomimo wszystko *Epipsychidion* pozostał, jako poważny autopsychiczny dokument. „Jeżeli pan jest ciekaw — pisze Shelley w dalszym ciągu listu z 18. VI. 1822 — dowiedzieć się, czem jestem i byłem, to on (poemat) powie panu coś o tem. Jest to wyidealizowana historja mojego życia i uczuć. Uważam, że każdy zawsze kocha to lub tamto; błąd — a przyznaję, że duchom, zamkniętym w ciało i krew, niełatwo jest tego błędu uniknąć — polega na szukaniu w obrazie śmiertelnym podobieństwa tego, co może jest wieczne". *Epipsychidion* jest drugim rozdziałem „Alastora", jest historją realizowania dążeń z „Hymnu do Intelektualnego

Piękna“. W obrazach, mających za elementy światło i ruchy (komety, słońce, księżyc i t. d.), wyraża Shelley swój zachwyt nad pięknem, które jest duchowem odbiciem miłości. Wizja z „Alastora“ powtarza się jako punkt wyjścia, szukanie jej wcieleń zawodzi we wszystkich podanych epizodach. Jedna z kobiet była „prawdziwą“, ale, niestety, nie dla niego; drugiej głos był zatrutą melodją; trzecia była zimnym, ale jasnym księżycem. Jeżeli są to: młodzieńcza miłość do Harriett Grove, stosunek do pierwszej żony Harriett Westbrook i do drugiej żony, Mary Godwin, to trzeba powiedzieć, że Shelley zwłaszcza w stosunku do tej ostatniej był niesprawiedliwy i pewna kazuistyka miłości czysto ludzkiej nie tłumaczy go za tę ciężką wobec niej winę („true love in this differs from gold and clay — that to divide is not to take away“ — prawdziwa miłość tem się różni od złota i gliny, że dzielić ją, to nie znaczy coś odbierać). Emilja jest ostatniem wcieleniem wizji miłości; z nią chce poeta uciec na wyspę szczęścia, ową wyspą z „Euganejskich wierszy“, z grotą z „Prometeusza“. Coraz wyższy, coraz silniejszy akord miłości rozbrzmiewa ku końcowi poematu: „One hope within two wills, one will beneath two o'ershadowing minds, one life, one Death — one Heaven, one Hell, one Immortality, one annihilation“ (Jedna nadzieja w dwóch wolach, jedna wola pod dwiema ocieniającemi je duszami, jedno życie, jedna śmierć — jedno niebo, jedno piekło, jedna nieśmiertelność, jedno unicestwienie), aby zakończyć się śmiercią w zachwycie, gdyż jedyna to droga do zespolenia się w miłości: „Woe is me! I part, I sink, I tremble, I expire!“ (Biada mi! dyszę, upadam, drżę, umieram).

Przystępując do swojej „Obrony Poezji“, Shelley był w lepszem położeniu, niż Wordsworth przed mniej więcej ćwierćwieczem. To też jego *A Defence of Poetry* ma większy rozmach i większą szerokość poglądów, niż przedmowy Wordswortha, jakkolwiek dla literatury ściśle tego okresu nie przedstawa wartości, gdyż wyszła dopiero po śmierci poety w r. 1840 *(Essays and Letters from abroad)*. Dominującą cechą essayu jest podziw potęgi poezji. Shelley tak jest przejęty tą potęgą, że nie waha się nazwać poezji „wspomnieniem *(the record)* najlepszych i najszczęśliwszych chwil najszczęśliwych i najlepszych dusz“. „Wielki poemat jest źródłem, na wieki przelewającem się przez brzegi, wodą mądrości i rozkoszy“ i „kiedy jedna osoba i jeden wiek wyczerpią cały jej boski wpływ, który mogli ująć wskutek swoich specjalnych warunków, to następuje po nich jeszcze jeden i jeszcze jeden i dalsze wciąż wieki i osoby (które z niej korzystają), i coraz to nowe rozwijają się warunki, będące źródłem nieprzewidzianej i niepojętej poprzednio rozkoszy“. Wieczna trwałość poezji polega na wiecznem znaczeniu jej idej, oglądanych przez coraz to nowe pokolenia z coraz to nowych punktów widzenia. „Poezja zachowuje od zniszczenia nawiedzenia boskości w człowieku“ i przez to, że chwyta te przelotne najwyższe momenty, spełnia swoje moralne zadanie, zapalając w człowieku dążenie do przebywania w napięciu owych chwil. Poezja przemienia wszystko na „wdzięk“, „jej tajemna alchemja przemienia na płynne złoto zatrute wody, które płyną z śmierci poprzez życie“ — zdejmuje w nas klątwę tego faktu, że musimy ulegać „przypadkowi otaczających wrażeń“, które sprawiają, że świat istnieje dla apercepującego tak, jak go on

spostrzega, zdejmuje ją przez to, że stwarza we wnętrzu naszego istnienia nowe istnienie, „czyni nas mieszkańcami świata, wobec którego świat nasz ludzki jest chaosem“. Stwarza na nowo dla nas wszechświat, unicestwiony w naszych duszach przez ciągły powrót wrażeń, osłabionych bezustannem powtarzaniem. Zdejmuje zasłonę codzienności, która nie pozwala nam podziwiać dziwu życia. „Zmusza nas odczuwać to, co spostrzegamy, a wyobrażać sobie to, co znamy“. Wobec takiego ujęcia poezji nie brzmi fałszywie patos zakończenia, w którem zrozumienie kulturalnej pracy poety znajduje najwyższy w tym okresie wyraz: „Poeci są hierofantami nie dających się pojąć natchnień, zwierciadłami potężnych cieni, które przyszłość rzuca na teraźniejszość, słowami, wyrażającemi to, czego sami nie rozumieją, trąbami, co wołają na bitwę i nie czują, jakie budzą natchnienie, wpływem, który sam żadnej nie podlega sile, lecz właśnie ma moc poruszania. Poeci są nieuznanymi prawodawcami świata“.

W nastroju takiego uwielbienia poezji otrzymał Shelley wiadomość o śmierci Keatsa w Rzymie. Nie cenił wprawdzie jego poezji, jak na to Keats zasługiwał, krzywił się na nieistotne w gruncie rzeczy podleganie wpływom Hunta, ale widział w nim prawdziwego poetę i ofiarę zjadliwej krytyki *The Quarterly Review*, również zresztą niesłusznie. I oburzenie na krytyków, wyrażone w przedmowie, i szczery żal nad zniszczeniem pięknego talentu, i poczucie spełnienia swego zadania, po którem już tylko śmierć mogła nastąpić, przeczucie tej śmierci wreszcie, wywołało tren na śmierć Keatsa, pisany cudowną stancą spenserowską, poemat, z którego Shelley był istotnie i słusznie głęboko dumny. Kompozycyjnie ujęty jest ten tren, jako drama-

tyczny pochód płaczków przy marach Keatsa-Adonaisa. *Mourn for Adonais!* rozlega się od czasu do czasu wezwanie, opłakują go Marzenia, „the passion-winged ministers of Thought“ (uskrzydlone namiętnością sługi myśli), ale wiosna wróci i z wiosną tą ciało Adonaisa przejdzie w zapach kwiatów, co są „wcieleniami gwiazd, gdzie blask przemienia się w zapach — tak kwiaty rozświecają śmierć — i nic, co znamy, nie umiera“. Potem opłakują go towarzysze, pasterze górscy; najpierw pojawia się „Pielgrzym Wieczności“, Byron, po nim Leigh Hunt (zwr. 35) i wreszcie „one frail form“, jakaś nikła krucha postać — sam poeta. Zwrotki od 31—34 są autosyntezą Shelleya. Podpatrzył naturę, jak Akteon, i stracił zmysły; jest miłością, noszącą maskę opuszczenia, w wieńcu zwiędłych kwiatów na głowie, jest „siłą, która jest opasana słabością“; przyszedł „ostatni, zaniedbany i na uboczu stojący“, mówił akcentem nieznanego kraju (Shelley z innego był świata), a na czole miał znak „Chrystusa czy Kaina?“ — „O! że tak to miało być!“ — kończy się boleśnie zwrotka 34, okrzykiem nieświadomości, czy spełnił naprawdę przeznaczoną pracę, czy niósł miłość czy też śmierć. Od 39-tej zwrotki następuje przełom: „Nie płaczcie Adonaisa!“ — woła poeta, bo on żyje, bo on się obudził właśnie ze snu życia, stał się cząstką tej piękności *(loveliness)*, którą czynił przez swoją poezję jeszcze piękniejszą (według idei „Obrony Poezji“), zlał się z naturą i z Życiem i będzie żył wiecznie i jako jednostka duchowa i jako poeta w swojem dziele, które jest częścią ogólnego życia. Wobec tego ujęcia faktu śmierci, czemuż tej śmierci się obawiać? „Life like a dome of many-coloured glass stains the white radiance of eternity — until Death tram-

ples it to fragments — Die if thou wouldst be with that which thou doest seek!“ [Życie jak katedra o barwnych witrażach rzuca plamy na białą promienistość Wieczności, aż Śmierć rozdepcze je (witraże) na okruchy. — Umrzyj, jeżeli chcesz być z tem, czego szukasz]. Dusza Adonaisa, jak gwiazda z wiecznych krain, wzywa go, płynącego barką daleko od brzegu, niesionego „darkly fearfully far“ (ciemno, groźnie, daleko) Po śmierci znaleziono przy Shelleyu w kieszeni jego ubrania ostatni tomik Keatsa, włożony widać pośpiesznie do kieszeni, bo był złożony jak otwarta książka — widocznie czytał go tuż przed wywróceniem się łodzi „Ariela“, na której powracał z Pizy do swego domu w Lerici.

Ale to miało nastąpić dopiero za rok. Tymczasem jeszcze drugą połowę roku 1821 i wiosnę 1822 wypełniły liryki do Jane Williams (której mąż zginął później w łodzi razem z Shelleyem), prześliczne liryki miłosne, rozpoczynające się ujęciem stosunku poety do niej, jako tęsknoty „ćmy do gwiazdy, nocy do poranku“, tęsknoty do czegoś nieosiągalnego, ale w miarę przedłużania się znajomości, nabierające gorętszych odcieni, choć zawsze niezmiernie subtelnych w wyrazie. Czar magiczny — oto treść tych liryków. Jane jest *magnetic Lady*, która go uśpiła i poeta prosi ją, aby nie rozrywała tego łańcucha. Jane jest centrem magicznego koła, w jakiem znajduje się poeta na wycieczce z nadmorskiej okolicy, napełniając miłością „the lifeless atmosphere“ (powietrze bez życia). Jane jest Mirandą z zaklętej wyspy Prospera, on Arielem, który jej chce śpiewać, kiedy ona będzie grać na gitarze. Fragmentów innych jest w tym okresie naturalnie sporo, jak ich było też i przed pisaniem „Ado-

naisa“, wśród nich *Ginevra*, przedziwny fragment opowieści włoskiej o kobiecie, która umarła w dzień ślubu, narzuconego jej wbrew uczuciu.

W jesieni 1821 powstał drugi liryczny dramat *Hellas*, wywołany chwilowem stłumieniem ruchu powstańczego greckiego, o którym bliższe wiadomości miał Shelley od poznanego wtedy ks. Maurocordato. Naśladowany w kompozycji z „Persów“ Ajschylosa, dramat ten posiada piękne chóry, zwłaszcza ten końcowy, wyrażający nadzieję, że mimo klęski Greków „wielki ruch świata się zaczyna i złote powracają lata“. Wie o tem także i główna postać dramatu, sułtan Mahmud, który wprawdzie zwyciężył, ale tylko nato, aby dać nasienie chwilowemu Złu. Shelley chce przez słowa ducha Mahometa II wskazać, jak powstaje zło — tutaj naturalnie winien jest kult religijny, muzułmanizm. W dramacie pojawia się postać z młodzieńczych rzeczy Shelleya, Ahasverus; wygłasza on zdanie, że świat jest tylko wizją (Shelley wczytywał się wtedy także w Calderona i tłumaczył sceny z *El Magico Prodigioso*), że „istnieje tylko to, co czuje, że jest“, to znaczy: myśl. Przeszłość i przyszłość są tylko cieniami, teraźniejszość zaś jest zarodkiem przyszłości: „The coming age is shadowed on the Past as on the glass“ (wiek przyszły jest jako cień widzialny na przeszłości jako na zwierciedle). Czy to jest teorja „necessity“ godwinowska, przesublimowana na idealistyczną filozofję, czy też może jest to ewolucyjne pojęcie historji? Słyszymy bowiem także, że rozwojem wypadków rządzi „myśl wiecznotrwała“, której „żywemi elementami“ są: „Wola, Uczucie, Rozum i Wyobraźnia“ — „one są materją Myśli, która z nich tworzy wszystko, to zaś, co my nazywamy materją, tylko się nam nią wydaje“.

Pod wpływem „Adonaisa“ Shelley jakgdyby wglądnął w siebie i postanowił bliżej sprecyzować swoją autosyntezę. Za taką próbę chciałbym uważać ostatni jego utwór *The Triumph of Life*, przerwany wskutek śmierci. W pięknej tercynie, którą on jeden władał w Angli naprawdę po mistrzowsku, Shelley przesuwa dwie wizje, zakmknięte jedna w drugiej, zlewające się jednak z życiem rzeczywistem i z sobą. W wiosenny poranek, na pograniczu dnia i nocy, morza i gór, głębi i nieba, a więc symbolicznie zaznaczającem moment przechodzenia, ma poeta dziwny stan snu *a strange trance*, który jednak nie jest prawdziwym snem *(slumber)*, bo czuje całą świeżość poranku i świat jest tylko tak zmieniony, jak góry w wieczornej mgle. Pojawia się przed nim gościniec z tłumami tłoczących się postaci, biegnących, zdaje się, bez świadomości celu i bez wzajemnej znajomości. Za chwilę zjawia się wóz; Woźnica jego o czterech twarzach z przesłoniętemi oczyma, tratuje tłumy, te jednak ku niemu się garną. Do wozu triumfalnego przykute są postaci mocarzy słowa i wiedzy, berła i sławy, Napoleon i Plato, Arystoteles i Aleksander, papieże i Cezarowie, wielcy władcy europejscy XVIII wieku i wielcy filozofowie sceptycy. Poucza go o tem postać, która „kiedyś była Rousseau'em“; mówi mu ona, że ten wóz to Wóz Życia, sama ona należy do „Triumfu Życia“, choć została pokonana w grze z Życiem jedynie przez „własne swoje serce“, którego „nie mógł ani wiek, ani łzy, ani hańba, ani nawet ten grób obecny przystosować do swego przedmiotu“. Strona ziemska, zmysłowa, w koncepcji miłości Rousseau'a, choć przemieniona niejako w mistycyzm, którą Shelley dobrze odczuwał w jego twórczości, jest jego

przekleństwem. Rousseau opowiada swoją wizję: i on kiedyś ujrzał, jako młody człowiek, piękną postać (szeroko i subtelnie opisaną), niosącą kielich z Nepenthe i kiedy napił się z tego kielicha, ujrzał właśnie wizję Wozu Życia i nieświadomie poszedł za nią. W drodze widzi, że wśród postaci, tłoczących się za wozem, snuje się mnóstwo cieni o przedziwnych kształtach i spostrzega, że to uchodzi piękno z ludzi żywych i zamienia się w widziadła pod wpływem „twórczego promienia“ Wozu, jak słońce kształtuje chmury. Ale ubytek piękna z duszy jest śmiercią powolną; zmęczeni i konający z ubytku sił, przemienionych przez Życie na bezcelowe mary, opadają przy drodze wędrowcy Życia — ci najprędzej, „z których kształtów najwięcej cieni odeszło i najmniej zostało im sił i piękna“. Emanacja pojawia się jeszcze raz jako motyw — tragiczny motyw napróżno snutych marzeń. Shelley jakgdyby tu osądzał sam siebie przez porównanie z Rousseau'em, którego własna „namiętność“ pokonała; winę jednak składa na Życie. W momencie, kiedy wizja jego rzeczywista zlewa się z wizją Rousseau'a również rzeczywistą, bo jedna staje się drugą, w tym momencie zidentyfikowania się poniekąd z Rousseau'em, woła Shelley: „Then what is life, I cried?“. Na to pytanie nie dał już odpowiedzi. Poemat został fragmentem, ale może tylko pozornym fragmentem, może takiem miało być naprawdę zakończenie, rzucające to pytanie, jak protest przeciwko przewadze materji nad duchem. W kilka dni po postawieniu tego pytania Shelley utonął.

Wyrzucone przez fale ciało spalono na wybrzeżu morskiem; w pogrzebie tym brał udział i Byron i śladem tego faktu są piękne stance o śmierci na po-

czątku księgi XIV *Don Juana*. Serce, które nie dało się spalić, razem z prochami, pochowano na cmentarzu protestanckim w Rzymie. Na kamieniu nagrobnym jest napis *Cor Cordium*.

Bibljografja

Najlepsza biografja:

Dowden Edw.: The Life of P. B. Shelley. 1926. (Pewne szczegóły są już jednak w tej książce przestarzałe).

Clutton Brock A.: Shelley. 1923. (Głębokie, ale nieprzychylne dla poety ujęcie).

Koszul A.: La jeunesse de Shelley. 1910. (Szczegółowa analiza do r. 1816).

Tegoż autora artykuł: Les Oceanides dans le Promethée dechainé, „La Revue Anglo-Américaine“, tom II, 1924.

Symonds Addington J.: Shelley (English Men of Letters). 1887. (Przestarzałe).

Zettner Hans: Shelley's Mythendichtung. 1902. (Informujące).

Strong Archibald: Three Studies in Shelley. 1921. (Stosunek do Zła, symbolizm (dobry szkic), problem wiary Shelleya).

Spira Teodor: Shelley's geistesgeschichtliche Bedeutung. 1923. (Zajmuje się ostatniemi rzeczami poety i „A Defence of Poetry“. Analiza niezawsze jasna).

Thompson Fr.: Shelley. (1908) 1925. (Piękny i głęboko pomyślany szkic syntetyczny).

Tak samo wielkiej wartości: Bagehot W.: P. B. Shelley. (1856) Liter. Studies I; Browning Rob.: Shelley and the Art of Poetry. 1852.

Stephen L.: Godwin and Shelley. (Hours in a Library 1879), t. III. 1919.

Bradley A. C.: Shelley's View of Poetry. (Oxford Lect. on Poetry). 1919.

Ker W. P.: Shelley (The Art of Poetry). 1923.

Antologja dobra: Edmunds E. W.: Shelley and his Poetry. (1911) 1923. (Life and Poetry Series).

RICHTER Helene: Shelley als Dramatiker. „Germ.-Roman. Monatschrift". 1922.

HUSCHER Herb.: Studien zur Shelley's Lyrik. 1919. (Próba podziału liryków na klasy i ustalenie typu twórczości — właściwie bez rezultatu).

YEATS W. B.: Shelley's Poetry. Essays. 1923. (Pewne pomyłki biograficzne, ocena poezji dobra).

Wydania: The Poetical Works of P. B. Shelley edited by A. Koszul (Everyman's Libr.).

Shelley's Prose Works edited by Rich. Herne Shepherd. 1888.

Shelley's Literary Criticism ed. by John Shawcross. 1911. Koszul A.: Shelley's Prose in the Bodleian MS. 1910.

Letters of Shelley edited by R. INGPEN, 2 tomy, 1914.

ROZDZIAŁ X

Keats

John Keats był ową „czułą rośliną“ z poematu Shelleya *The Sentitive Plant*. Jak ona, niepozorny z wyglądu, niski i wątły, jak ona chłonął piękno całego świata, wyznawał zasadę, „że piękno jest wszystkiem“ (the principle of beauty in all things), że „piękno jest prawdą“, i, jak ową „roślinę czułą“, kochało go serdecznie otoczenie, rodzeństwo i kongenjalni przyjaciele. Jak ona, Keats gasł, kiedy odpływała fala miłości. Czas trwania jego życia zamknął się w obrębie żywotów innych poetów — najmłodszy z wielkich poetów tego okresu umarł najwcześniej. Urodzony 31 października 1795, zakończył życie, raczej — można powiedzieć — swą młodość po rocznych prawie mękach ostatnich chwil suchotnika z krwotokami 23 lutego 1821, licząc niewiele nad 25 lat. Pozostało po nim niedużo, ale, jak na cztery lata pracy od 1817—1820, bardzo wiele. Za życia wyszły trzy tomiki: pierwszy pod skromnym tytułem *Poems by John Keats* w r. 1817, *Endymion: A Poetic Romance* w r. 1818 i *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and other Poems* w r. 1820. W papierach pozostało kilkadziesiąt liryków, między niemi piękna *La Belle Dame Sans Merci*. Poza tem dwa tomiki listów. Jeden z nich zawiera w połowie listy do ukochanego brata i bratowej, George'a i Georgiany,

którzy wobec trudnych warunków finansowych rodziny wyemigrowali w r. 1818 do Ameryki, i do siostry Fanny, w połowie listy do przyjaciół literackich i artystycznych. Widać z tych listów, że Keats śmiało walczy z przemożnemi siłami takich twórców, jak Milton i Wordsworth (pod których wpływ chcieli go skierować niektórzy z jego przyjaciół), poddając się jedynie działaniu siły twórczej Shakespeare'a, nie mogącej zniekształcić niczyjej oryginalności. Kiedy Shelley zapraszał Keatsa do siebie, wyciągając pomocną rękę w jego kłopotach finansowych — jak to zawsze w najszerszym zakresie czynił — Keats nie przyjmuje zaproszenia, bojąc się, że ulegnie w swoim rozwoju wpływowi tej potężnej indywidualności. Bez zastrzeżeń oddał się tylko uczuciu miłości, za którem tęsknił zawsze, choć zdawał sobie sprawę, że jego zbyt niski wzrost narażać go może na śmieszność w oczach kobiety. Uczucie to skierował, niestety niezbyt szczęśliwie, do młodziutkiej Fanny Brawne [1]), która w chwili śmierci narzeczonego liczyła zaledwie 19 lat i nie zdawała sobie sprawy ani z głębokości uczucia, wypowiadającego się nietylko w listach, lecz także w sonetach przepojonych do głębi tą miłością *(The day is gone — I cry you merci)*, ani też ze stanu fizycznego poety — i być może, że jej postępowanie, jej chęć zabawy, jej „flirt“ z Karolem Browne'm, przyjacielem poety, na oczach ciężko chorego Keatsa, przyczyniły się w pewnej mierze do szybkiego zgonu poety, choć trudno z drugiej strony winić ją za jej własny pęd życia i za nieszczęśliwy zbieg okoliczności, który sprowadził uczucie Keatsa do niej.

---

[1]) Listy do niej wypełniają drugi tom zbioru.

Historja życia Keatsa jest krótka. Pochodził właściwie z najniższych warstw społecznych. Ojciec był wieśniakiem z Kornwalji, masztalerzem w zajeździe niejakiego p. Jenningsa, na przedmieściu londyńskiem w Finsbury. Musiał być jednak zdolny i dzielny ten niepiśmienny przez długi czas masztalerz, skoro wyszła za niego córka właściciela zajazdu; przez nią podobno ma Keats w sobie pewną ilość krwi celtyckiej, którą chciano tłumaczyć zarówno wybujałą fantazję, jak i jego t. zw. „sensualizm". Mały Keats uczy się w szkole w Enfield i tam poznaje się z Karolem Cowdenem Clarke'm, synem dyrektora szkoły, znanym później komentatorem Shakespeare'a; on to w r. 1811, zapoznawszy przyjaciela ze Spenserem, rozbudził w nim pęd do tworzenia i pchnął w kierunku romantyzmu spenserowskiego. W r. 1811 jest już Keats zupełnym sierotą. Ojciec ginie wskutek upadku z konia w r. 1804, a matka, po krótkiem, nieszczęśliwem drugiem małżeństwie, umiera w r. 1810 na suchoty, przekazując tę chorobę dwom ze swoich trzech synów, Tomaszowi, który umiera w 19-tym roku życia, i poecie. Dzieci chowają się u babki i korzystają z niewielkich złożonych funduszów, ale powojenne trudności finansowe zmuszają do myśli o pracy zawodowej i opiekun Keatsów, p. Abbey, oddaje najstarszego Jana na naukę do chirurga. Keats pracuje tam kilka lat, poświęcając możliwie wiele czasu na lekturę, rozpoczętą wcześnie studjowaniem klasycznych dykcjonarzy, jak „Pantheon" Tooke'a i dykcjonarz Lamprière'a (w przekł. angielskim). W r. 1816 uzyskuje stopień aptekarza; ale tylko rok wytrwał w tym zawodzie. Przemożna siła twórcza każe mu poświęcić wszystko dla czystej twórczości i Keats, zacieśniając wydatki w ramach mizernych do-

chodów ze spadku po rodzicach, oddaje się literaturze. Pierwszy tomik (1817) przechodzi bez wrażenia, drugi *Endymion* wywołuje ostre artykuły w *The Quarterly Review* i *Blackwood's Magazine*, które to pisma kierowane przez konserwatystów, napadły na Keatsa, jako na przyjaciela Leigha Hunta, radykała narodowego, znienawidzonego przez przeciwników politycznych. W lecie 1818 odbywa z Browne'm pieszą wycieczkę po Szkocji, która niezawodnie przyczyniła się do wywołania choroby piersiowej. Z początkiem roku 1819, niedługo po śmierci brata, Keats poznaje Fanny Brawne. Lato 1819 jest najcięższym okresem w jego życiu; zaczyna się sprawa spadkowa, która narazie zamknęła i tak szczupłe dochody Keatsa, pojawiają się pierwsze prognostyki choroby śmiertelnej, a stosunek z narzeczoną jest właściwie męką. W męce tych miesięcy dojrzewa Keats zupełnie; wtedy powstaje t. zw. drugi *Hyperion* i wkrótce potem przepiękna „Oda do Jesieni“. W lutym 1820 przychodzi pierwszy krwotok, rozpoznany przez samego Keatsa jako płucny. Pomoc Browne'a (który zresztą potem wystawił rodzinie rachunek z procentami), i przyjaciół wydawców, Taylora i Hessey'a, którzy dali za trzeci tomik Keatsa 100 funtów, umożliwiła Keatsowi wyjazd do Włoch jesienią 1820. Ale pomoc była spóźniona. Keats umarł po szeregu krwotoków w Rzymie w r. 1821 w ramionach szczerze oddanego przyjaciela, młodego malarza, Józefa Severna. Grób jego na cmentarzu protestanckim w Rzymie nosi napis, który poeta sam wyznaczył: „Tu leży John Keats, którego imię jest pisane na wodzie“.

Praca Keatsa wykazuje niesłychanie szybki rozwój twórczości artystycznej. W ciągu czterech lat, od względnie dobrych pierwszych prób, ale niezawsze

jeszcze obiecujących bardzo wiele, dochodzi artyzm Keatsa do szczytów prawie najwyższych w operowaniu słowem angielskiem. Middleton Murry stawia go na drugiem miejscu po Shakespearze, i niezawodnie w „Odach“ swoich jest Keats nieprześcigniony w umiejętności oddania słowem zewnętrznego i wewnętrznego piękna. Ale nie jest to tylko malarstwo słowem, nie jest to tylko „sztuka dla sztuki“ w znaczeniu technicznej roboty przelewania wszystkich wrażeń zmysłowych w piękno słowa. Keats ma całą swoją filozofję piękna, która jest zarazem etyką życia. Piękno jest dla niego zarówno środkiem, jak celem życia. Pierwszy i zarazem najdłuższy z jego poematów posiadających pewną treść fabuły, „Endymjon“, zaczyna się słowami: „A thing of beauty is a joy for ever“ (Rzecz piękna jest przyczyną radości bez końca). Piękno jest nietylko jednak zewnętrzne, przychodzące do nas we wrażeniach zmysłowych, jako barwa i dźwięk, a nawet smak i woń (jak świadczą stance 30 i 31 „Wigilji św. Agnieszki“, z opisem przygotowań tacy owoców i cukrów), jednem słowem: piękno natury, ale również piękno intelektualne. Przedmiotami utworów Keatsa są dzieła sztuki, jak waza grecka, marmury Elginowskie (w British Museum), dzieła literatury, jak *The Flower and the Leaf*, poemat z XV wieku, „Król Lir“, przekład Homera przez Chapmana, niektóre stance Spensera, epizod Franceski z Rimini, a zachwyt nad „Zamkiem Zaklętym“ Constable'a odbija się potężnem echem w „Odzie do Słowika“. Zakres piękna jednak rozszerza się w duszy Keatsa. Z listów dowiadujemy się, że „jest pierwiastek piękna we wszystkich rzeczach“. Obowiązek odkrycia piękna w każdym procesie życiowym ciąży na poecie, który dochodzi do zrozumienia tego piękna

przez przeżywanie wszystkich tych procesów w sobie — „zarówno Imogeny jak Jagona“; przeciwstawienie to ma zakreślić dwa bieguny procesów życiowych, najwyższą czystość i największą brutalną złość. Przykład ten wskazuje wyraźnie, kto jest mistrzem Keatsa w filozofji życia i piękna. Shakespeare nie miał istotnie większego i bardziej kongenjalnego ucznia, niż Keats, który wniknął bardzo głęboko w istotę Shakespeare'a — człowieka. Piękno przestaje być środkiem, staje się celem życia. Sztuka, która jest wykrystalizowaniem piękna w życie, staje się nauczycielką życia. Piękno staje się prawdą — prawda zaś pięknem, naturalnie, prawda życia. „Beauty is Truth, Truth is Beauty — that is all you know and all ye need to know“ (Prawda jest pięknem — Piękno prawdą — oto wszystko, co wiecie i wszystko, co wiedzieć powinniście) poucza nas grecka waza, będąca zaklętem wiecznem pięknem. Keats należy do tych pisarzów romantycznych, którzy rozważali problem „postępu duszy“. Stoi on w tym samym rzędzie, co Wordsworth i Blake. Najbliższy jest temu ostatniemu. Wordsworth w swojem pierwszem stadjum podziwu piękna natury, bez wnikania w jej treść moralną, jest mu również bliski, ale pokrewieństwo kończy się w okresie „Tintern Abbey“; analiza stanu duszy Wordswortha z okresu pisania tego utworu, w liście Keatsa do J. H. Reynoldsa, jest zarazem świadectwem bystrości sądu Keatsa, jak i różnicy między ich poglądami. Wordsworth wydawał się Keatsowi w późniejszej swej działalności zimny, zbyt zamknięty w swoim własnym stosunku do natury. Shelley szukał, sam nie wiedząc o tem i starając się tego samemu sobie nie uświadomić, schronienia w pięknie natury przed niemożnością rozwiązania problemów społecznych, ujętych czy-

sto intelektualnie, i zarazem szukał tam zaspokojenia swej tęsknoty religijnej przez zlanie się z siłą życiową. Keats, pochodzący z miasta, z najniższych niemal warstw społecznych, zrozumiał z jednej strony prawo do radości życia lepiej niż tamci, bo nie ciążyło na nim moralne przekonanie o konieczności pracy dla drugich, z drugiej strony pragnął wskazać wszystkim drogę, którą sam przebył w rozwoju swej duszy. On jeden właściwie, narówni z Blake'm, znalazł rozwiązanie problemu społecznego braterstwa. Dokonywa się ono przez Piękno i jego wyraz: Sztukę. Wyraził to jednak piękniej i głębiej, niż Blake. To lepsze wypowiedzenie ułatwił mu fakt, że przyszedł na świat i wychował się po rewolucji, że był właściwie wśród twórców okresu romantycznego pierwszym jej spadkobiercą, bo Byron i Shelley, z natury swoich stosunków życiowych, mogli być tylko jej zwolennikami i obrońcami; na nich wkładała ona tylko obowiązek, Keatsowi dawała prawa. Przypomnieniem jaskrawem tego stanu rzeczy może być zakończenie krytyki z *The Quarterly Review*, wzywające go, aby „wrócił do swoich pigułek"; pogarda stanowa wyraźnie się tu jeszcze przebija. Keats, jako spadkobierca ideałów rewolucji, nie potrzebował zużywać swojej energji na walkę o prawa, stanowiącą zasadniczą treść twórczości Blake'a; dla Keatsa problem treści pracy przedstawiał się jako wytknięcie drogi do osiągnięcia radości życia i do zrozumienia wartości życia tym wszystkim, którzy tak, jak on, zostali powołani do pełnego życia społecznego. W liście — pamiętniku kilkomiesięcznym, pisanym do braterstwa w Ameryce na wiosnę 1819, Keats przedstawił zupełnie wyraźnie program „postępu duszy", bardzo przypominający blake'owską koncepcję „emanacji"

*

i „spektru“. Przechodzimy na świat, aby się oczyścić i przemienić, osiągnąć swoją *identity*, t. j. osobistą jaźń, osiągnąć prawdę życia, która jest pięknem duszy, a dochodzimy do niej przez piękno we wszechrzeczach, odkrywane nam przez sztukę. To jest myśl Blake'a, wypowiedziana przez niego w jego ostatnich rzeczach w tymże samym niemal czasie, co i pomysły Keatsa, kiedy już konkretne skutki rewolucji pozwoliły na zakończenie walki i na podjęcie pracy nad jednostką. W stosunku do rewolucji Keats uważał wprawdzie nieszczęśliwy jej koniec za chwilową przeszkodę w postępie ludzkości, za zahamowanie tempa walki o wolność, ale stwierdzał jednak, że „obecnie“ (list z 1819 r.) tempo to jest znowu szybsze, że zmiana na lepsze się odbywa i że walka stronnictw jest walką dobra ze złem. Ustęp ten jest niemal jedynym wyrazem politycznych zapatrywań Keatsa, ale mówi nam wszystko o podłożu społecznem duszy Keatsa. Ideały równości i braterstwa rewolucji niezawodnie zapadły w duszę poety, który utrzymywał, że wierzy tylko w dwie rzeczy: uczucie serca i prawdę wyobraźni. Z miłości do ludzi i wiary w piękno powstał następujący program społeczny Keatsa: Piękno duszy jest rzeczą bezsprzecznie dostępną każdemu; piękno życia, środek do osiągnięcia piękna duszy, jest własnością każdego, kto je może poznać, a zarazem to piękno jest źródłem radości wiecznej, niezmiennej, jest prawdą, której przecież cechą zasadniczą jest stałość i niezmienność. Prawa do czerpania piękna nie można nikomu odmówić. Piękno jest to jedyna rzecz, naprawdę wspólna, praca nad pięknem duszy jest jedynym węzłem braterstwa. O ile podłoże moralne myśli Keatsa stało się podłożem pracy Browninga, to pod-

łoże socjalne tej myśli znalazło swój ciąg i swoją próbę zrealizowania w dziele Ruskina, którego jedna z rzeczy programowych nosi tytuł: „A Joy for Ever“, i w pracy Williama Morrisa.

Niezależnie jednak od programu społecznego, wiążącego go z rewolucją francuską, jest także Keats wyrazem jeszcze ogólniejszej idei. Oto w 24-tym roku życia osiąga on rozwój duchowy tak wielki, jaki się normalnie osiąga w wieku męskim, i rozwój ten znajduje swój wyraz w jego utworach. Równocześnie jednak nie przestaje być Keats młodym życiowo; zwątpienie, przez które przechodzi się do poznania prawdy życia po końcu młodości, prawie nie istnieje w jego poezji. Pęd do życia wzmaga jeszcze nurtująca choroba piersiowa, ale strach przed śmiercią pokonywa poeta męskiem uświadomieniem sobie tego nieodwołalnego faktu (sonet: *Why did I laugh to-night?*). Poezja Keatsa jest wyrazem wiecznej młodości, pożądającej piękna życia i rozumiejącej to piękno. Pewien zmysłowy podkład, w najszlachetniejszem tego słowa znaczeniu, jaki zawsze istnieje w młodości, nieświadomej całego zła pragnień zmysłowych, podkład, który jest raczej pragnieniem rozwiązania tajemnicy zmysłów, i wcale nie jest świadomem oszukiwaniem samego siebie w używaniu rozkoszy, jako rzekomego środka dla natchnień (jak np. w wykrzyku jego: „O! — for a life of sensation rather than of thought!“ — Dajcie mi raczej życie pełne wrażeń niż myśli!), ten podkład musi z natury rzeczy niepokoić starszych krytyków. Ale nie jest on częścią natury Keatsa, lecz tylko częścią jego młodości.

Wreszcie ostatni moment w twórczości Keatsa. Jest on świadom swej wartości, jako poeta, i problem

poezji i poety interesuje go tak samo, jak Wordswortha i Shelleya. Ale odmiennie, niż oni, zajmuje Keats stanowisko w tej sprawie. Nie zastanawia się szeroko nad istotą poezji, ale fakt istnienia poezji i poety jest dla niego przedmiotem zachwytu. „Piękny *(fine)* pisarz jest najprawdziwszem stworzeniem na świecie. Patrzę na piękne zdania (Shakespeare'a i Miltona), jak kochanek“. „Piękne pisanie jest tuż po szlachetnych czynach *(fine doing)* naczelnem zjawiskiem świata“. Ale, jako człowiek, który wie o tem wszystkiem, który wie także, że do rzędu tych pięknych pisarzy należy, Keats stawia sobie wymagania, jako człowiek właśnie, co widać z tych słów „next to the fine doing“ i z kilku ustępów w listach. On chce, jako człowiek, stać się również pięknem i chce zapłacić za bogactwo swej poezji swojem „ludzkiem“ cierpieniem. Najpiękniej wyraził to w „Hyperonie“ (druga wersja) w śmierci poety, która go wprowadziła w życie; to jest właśnie owo *dying into life* poprzez zrozumienie i przecierpienie bólów świata i największego bólu śmierci. To też symbioza poety i człowieka osiąga również swoją pełnię w twórczości Keatsa. Cała jego twórczość jest tylko i jedynie wyrazem przeżyć czysto wewnętrznych czy też związanych z faktami rzeczywistemi wewnętrznemi. Podobne zjawisko spotykamy, jak wspomniałem, u Coleridge'a, Byrona i Shelleya. Najbliższym Keatsowi jest Shelley. Różnica między nimi polega na tem, że Shelley, który transponował na poezję całe swoje życie, tworzy często fragmenty, oddające nastroje pewnych chwil, przenosząc je jednak na tło ogólne, a przeżyciom nadaje formę mitów; Keats ujmuje zaś nie nastroje, ale przeżycia w formę skończonej artystycznej opowieści o fabule, zaczerpniętej z in-

nych źródeł. Jest to sposób twórczości Shakespeare'a, który również swoje przeżycia duchowe, będące poszczególnemi częściami jego znajomości świata, ubierał w fabułę obcych nowel. W ten sposób przeżycie staje się przeżyciem ogólnem, przynosząc z sobą wiedzę życia — u Keatsa wiedzę piękna życia. Wobec takiej konstrukcji artystycznej niema w twórczości Keatsa fragmentów, prócz tych, których stan zdrowia nie pozwolił mu dokończyć. Coleridge również, jako pozbawiony zupełnie zdolności dramatyzowania przeżyć, nie nadaje swym utworom formy skończonej opowieści; zadowala się tylko kartką z pamiętnika, napisaną pod przymusem pośpiesznie, urwaną swobodnie, choć naturalnie wszystko to razem ma swoją wybitnie artystyczną formę. Przeciwieństwo między niespokojnym artystycznie Coleridgem a zdążającym zawsze do umiaru artystycznego Keatsem (który przecież w chwilach, gdy zabierał się do pisania poezji, stroił się, jak na zabawę) występuje doskonale w sławnej scenie spotkania obu poetów, zanotowanej w liście Keatsa, spotkania, które, według Garroda, wywołało „Odę do Słowika" i idee dalszych ód Keatsa. Wreszcie Byron, któremu całe życie własne służyło za przedmiot do poezji, różni się od Keatsa tem, że jak on sam mówi: „Byron opisuje to, co widzi — ja opisuję to, co sobie wyobrażam". Byron istotnie opisywał swoje namiętności i refleksje, Keats w przeżyciu swojem szukał treści wewnętrznej ogólnej; jest cała przepaść między tymi dwoma poetami, która sprawia, że Byron nie wywarł większego wpływu w Anglji, podczas gdy Keats działał i działa wciąż silnie na kształtowanie się poetyckiej duszy Anglji narówni, a może w większym stop-

niu, niż Coleridge i Shelley, choć utwory tych poetów są również esencją poezji.

Na pierwszych próbach poetyckich widać wyraźny wpływ „sentymentalnej słodyczy“ poematu Leigha Hunta *Story of Rimini*. Wpływ Hunta na Keatsa trwał stosunkowo krótko; prędko zrozumiał Keats małą wartość jego „sentymentalizowania“ na konto „Sztuki“. Jednak pod wpływem opowieści o Francesce przyjął on zewnętrzną formę Hunta; jest to dwuwiersz rymowany, o stałem prawie *enjambement*. Hunt uważał się za wynalazcę tej formy, była ona jednak znana i uprawiana z wielkiem powodzeniem w XVII wieku, od Will. Browne'a z Tavistock począwszy. Forma ta kryje w sobie poważne niebezpieczeństwo gadulstwa i, co zatem idzie, banalności; rym bowiem nie ma tu znaczenia konstrukcyjnego jak np. w *heroic couplet*, gdzie myśl musi się zamknąć w dwuwierszu. Obok tej formy, doskonale zastosowanej w „listach“ poetyckich Keatsa, mamy jednak w zbiorze w r. 1817 drugą jeszcze formę: sonet, reprezentowany przez 17 utworów. Jest to przez cały czas twórczości Keatsa ulubiona jego forma, tak, że czasem nawet broni się on przed „sonetowaniem“; zamiłowanie to świadczy o potrzebie artystycznego opanowania samego siebie. Wśród tych sonetów najpiękniejsze są: sonet o „wielkich duchach“ owej chwili, sonet o przekładzie Homera przez Chapmana, który otworzył mu nieznane kraje poezji, i sonet „na konika polnego i świerszcza“. Jest to sonet pisany we współzawodnictwie z Huntem i głosi, że „poezja ziemi nigdy nie umiera“ — konik polny przekazuje swój śpiew świerszczykowi w zimie. Już tu ujęcie faktu poszczególnego, jako faktu ogólnego, występuje bardzo silnie, a rozkład treści między oktet i sek-

stet jest wprost klasyczny. Jeden z sonetów zwraca się do Kościuszki, którego Keats stawia narówni z Alfredem Wielkim.

To samo zestawienie spotkamy w zakończeniu poematu, zamykającego zbiór, zatytułowanego *Sleep and Poetry*. Tak ten poemat, jak i utwór wstępny, nie mający tytułu a zaczynający się od słów; *I stood tiptoe upon a little hill* (Stałem na palcach na małym pagórku) są poematami autobiograficznemi. *I stood tiptoe* mówi o pięknie natury, jej wartości jako źródła wrażeń, wywołujących z konieczności pracę twórczą mędrca i poety. Obserwacja drobnych procesów natury jest doskonała, subtelność w ich oddaniu jest już stosunkowo dość duża. Z natury powstały wszystkie mity i Keats rozkoszuje się niemi, jako wcieleniem piękna w opowieść, dając równocześnie wyraz swemu umiłowaniu słowa jako narzędzia sztuki. „Sen i Poezja“ są głębsze. Sen jest milszy niż natura, milszy niż „twarz Kordelji“, ale piękniejsza od snu jest poezja. Poeta modli się do niej i prosi o dziesięć lat życia, aby mógł „samego siebie przemóc w poezji“ i spełnić wybrane przez samego siebie powołanie. Wie, że musi opuścić kraj, gdzie jakiś czas przeżyje wraz z Florą i Panem, kraj radości z powodu piękna natury i wcielenia jej w mit, kraj z utworu, otwierającego zbiorek; musi go opuścić „dla szlachetniejszego życia“, które symbolizuje nadciągający na chmurach „Woźnica“, t. j. wyobraźnia twórcza. Po mocnym, choć trochę spóźnionym, ataku na bezduszność poezji XVIII w., idącej pod sztandarem „niejakiego Boileau“, Keats określa nieco bliżej program swoich tematów. Będzie to: braterstwo, przyjaźń — „piastunka wzajemnego dobra“, piękno drobnych szczegółów natury, marzenia

o pięknie, wciąż jeszcze przyjmujące formę mitów starożytnych, i wreszcie bohaterstwo czyste, reprezentowane właśnie w postaciach Alfreda i Kościuszki. Na końcu jednak pojawia się Petrarca — zatem: miłość.

Pragnieniu miłosnemu, które jest zarazem poszukiwaniem piękna, jest poświęcony następny poemat *Endymion*. Huntowska forma przyczyniła się w pewnej mierze, przez brak hamulca artystycznego przymusu, do niezrozumiałości niektórych miejsc i rozwlekłości tego utworu, liczącego około 4.000 wierszy w czterech księgach. Najpiękniejszemi partjami są hymny na cześć Pana z p. III i na cześć Bachusa z p. IV (ten ostatni wpleciony w pieśń o Smutku „dziewczyny induskiej"), które napół zwrotkową formą zapowiadają późniejsze piękno formy ód. Treścią poematu jest szukanie piękna poprzez wrażenia zmysłowe; najpiękniejszych zaś wrażeń może dostarczyć miłość kobiety. W przedmowie prosi Keats o wgląd w istotną wartość jego poezji, nie o przychylną krytykę, bo zdaje sobie sprawę ze słabości poematu. Ale zdaje sobie również sprawę, że w treści tej zawarł prawdziwe doświadczenie życiowe, że przedstawił w niej proces fermentacji, jaki koniecznie zachodzi w każdej duszy w okresie przejściowym od wieku chłopięcego, kiedy „wyobraźnia jest zdrowa", do wieku męskiego, kiedy „wyobraźnia jest zdrowa również"; w pośredniem jednak stadjum duszy „charakter jest niezdecydowany, droga życia jest niepewna, ambicja krótkowzroczna". Tak pisze młody dwudziestoczteroletni człowiek; praca nad sobą daje mu możność zajęcia stanowiska dojrzałego męża. „Endymjon" jest istotnie, mimo wszystkich swoich braków kompozycyjnych, dokumentem życiowym. Jako fabuły dla tej treści wewnętrznej, użył

Keats mitu o Endymjonie, w którym zakochała się przeczysta Diana i uśpiła młodzieńca w wiecznej młodości, aby móc nocami zstępować i całować śpiącego. Keat ujął ten mit od strony Endymjona. To on poszukuje bogini, którą ujrzał we śnie; nie znajduje jej ani w raju podziemnym Wenery, ani w podmorskich obszarach, gdzie mieszka miłość, zabita przez zmysły. Dopiero przez zatracenie swej zmysłowości Endymjon odnajduje swą ukochaną na zawsze w postaci „dziewczęcia induskiego“, i widzi teraz idealne piękno we wszystkiem wokoło. Poprzez miłość zmysłową dochodzi się do idealnego piękna i poezji, jeżeli się uważa ją za jeden ze środków rozwoju duszy.

Tomik z r. 1820 przyniósł trzy „powieści wierszem“, pięć ód, kilka liryków o tematach literackich i „Hyperiona“. Nie znalazły w nim miejsca ani „La Belle Dame sans Merci“, ani „Oda do Smutku“, ani wiersze częściowo wesołe, częściowo z pewną dozą poważnej refleksji, pisane w czasie wycieczki po Szkocji, ani żaden z dwudziestu sonetów z tego okresu, między niemi takie perły sonetu, jak *Why did I laugh to night?* lub „drugi“ sonet o Sławie, a także „sonet o sonecie“, bo Keats przemyśliwał nad stworzeniem nowej, podobnie mocno związanej formy liryku. Przeważna część zamieszczonych utworów ujęta jest w formę zwrotkową, co jest dla artyzmu opowiadania rzeczą ogromnie doniosłą, wymagając koncentracji wyrazu. Najwcześniejszą wśród powieści co do czasu powstania jest zaczerpnięta z Boccaccia powiastka w 63 oktawach: „Izabella czyli Wazon z bazylkiem“. Treść tej opowieści, znana nam dobrze z równocześnie prawie pisanej mickiewiczowskiej „Karylli“, jest prawdopodobnie ujęciem w formę epicką wrażeń, jakie Keats przeżywał w czasie pielęgnowania umie-

rającego na suchoty brata, który „tak pragnął życia“. Jest to wyraźne zbliżenie się do faktu śmierci i przełamywanie jego okropności. Umiejętność obchodzenia się z tak drastycznemi szczegółami, jak odcięcie głowy umarłemu i pielęgnowanie jej w wazonie z kwiatem, jest zdumiewające, bo forma wierszowa, zamiast rzucić pewien czar na temat, mogła łatwo wydobyć cały jego niesmak. Samego opowiadania jest nieдużo. Keats pod wpływem Boccaccia, podaje mowy kochanków, mówi o ich uczuciach; wreszcie zajmuje sam wobec kochanków pewne stanowisko, polegające na podkreślaniu wiecznego pierwiastka miłości, niezmożonej przez śmierć. Realizm jest stylizowany, może to był najlepszy sposób osiągnięcia artystycznego efektu (np. złoty grzebień Izabelli, którym czesze włosy zmarłego), choć Keats w dwa lata później był z poematu niezadowolony i określał go poniekąd słusznie, jako „weak-sided poem with an amusing sober-sadness about it“ (poemat o słabych punktach, z pewną zabawną „trzeźwą melancholją“ w nastroju).

I w stosunku do następnego poematu ma Keats pewne zastrzeżenia, niewypowiedziane szczegółowo; w każdym razie jednak stawia go wyżej niż poprzedni. Jest to „Wigilja św. Agnieszki“, która wraz z „Lamią“, poematem, uważanym za najlepszy przez poetę, przedstawia dwa epizody z miłości samego Keatsa. Poprzedza je, jako etap myśli, choć może także i czasu, piękny liryk *La Belle Dame sans Merci*, przesłany w liście do braterstwa w kwietniu 1819, zawierający istotę beznadziejnej, choć pozornie uznanej i ocenionej, miłości w skardze rycerza na czarodziejkę, która go opętała, i którego smutek jest właściwie rozkoszą. „Wigilja św. Agnieszki“ (styczeń 1819), oparta na wierzeniu, że w tę

noc ukazuje się dziewczynie we śnie, o ile spełni pewien warunek (t. j. zaśnie w postaci leżącej, jak na sarkofagu) jej przyszły mąż, jest ekstatycznem ujęciem szczęścia swej własnej miłości w opowieść o szczęściu dwojga kochanków. W doskonałych stancach spenserowskich (42), zaczynających się świetnem oddaniem mrozu wieczornego, opowiada Keats, jak Porphyrio, ukochany Madeliny, rozdzielony z nią przez waśń dwóch rodów, do których młodzi należą, dostaje się przy pomocy Angeliny, piastunki swej ukochanej, przed wieczorem wigilijnym do alkowy przy sypialni Madeliny i gdy dziewczyna uciekłszy do sali balowej pokryjomu, zasypia na łożu w świetle księżyca, przesianego przez witraże, Porphyrio, przygotowawszy ucztę z cukrów i owoców, budzi ją grą lutni i śpiewem starej piosenki o „Pięknej Pani bez litości“. Madeline bierze go w pierwszej chwili za senne zjawisko, ale przekonawszy się, że to on naprawdę, ucieka z nim; oboje przepadają gdzieś w świecie ze swoją miłością. Skupienie i przeniknięcie się wzajemne różnych elementów stwarza tutaj ową „atmosferę“, nastrój, z którego Keats był słusznie dumny. Przenikają się tu nawzajem w kulminacyjnym punkcie poematu „sen“ i „rzeczywistość“. Miłość budzi niejako do życia, uśpioną nakształt zmarłej w blaskach księżyca dziewczynę — zmysły wszystkie doznają pieszczoty w subtelnych obrazach światła, woni, smaku, w dźwiękach lutni i w dźwiękach samej zwrotki, a wreszcie rzeczywistość staje się bajką, bo jedyni dwaj świadkowie spotkania kochanków, a przynajmniej jedyne osoby, wymienione prócz nich w tej powieści, „the beadsman“ (żebrak z różańcem) i Angelina umierają tejże nocy. Przez oddalenie, zaznaczone zupełnie prosto: „and they are gone, ay,

ages long ago“ (i oni odeszli — tak — już przed wiekami), i wyodrębnienie ze świadomości ludzkiej staje się ucieczka Madeliny i Porphyria faktem ogólnym, bajką, mitem, symbolem spełnionej miłości.

„Lamia“ jest bolesna. Pisał ją w lecie 1819 Keats w oddaleniu od Fanny Brawne, pisał poniekąd jako odpowiedź na starania Browne'a, mające wydobyć go z pod wpływu Fanny, wyrwać go z miłości, istotnie dla Keatsa nieszczęśliwej. Widać z przeróbki tematu, którego dostarczyła mu lektura „Anatomji Melancholji“ Burtona (1621), a zwłaszcza w ujęciu postaci Apollonjusza, że trójkąt osób: Lamja (kobieta-wąż, która zakochała się w Lycjuszu i potrafiła przemienić się w kobietę), Lycjusz sam i Apollonjusz (mędrzec i nauczyciel Lycjusza), ostrzegający go przed Lamją, wyraża stosunek poety do przyjaciela i Fanny. „Lamia“ ma dwie pieśni, pisane pięknym szlachetnym wierszem „huntowskim“. W pierwszej widzimy przemianę Lamji i połączenie się z Lycjuszem, który nie wie o tem, czem Lamja jest naprawdę. Lycjusz chce się pochwalić swojem wielkiem szczęściem przed przyjaciółmi. Przełamawszy opór kochanki, sprasza ich na wielką ucztę, stanowiącą treść drugiej pieśni. Z pośród przyjaciół nie wolno mu tylko zaprosić Apollonjusza. Ale ten — nieproszony — przychodzi i wpatruje się w nieszczęśliwą Lamję, która pod jego wrażeniem blednie i słabnie. Kiedy Lycjusz prosi go, aby odwrócił oczy, ten woła: „Czyż mam pozwolić, byś stał się łupem węża?“ i w tej chwili Lamja znika i całe piękno pałacu, stworzonego przez nią z nicości, ginie. Ale Lycjusz umiera. Takie zakończenie nadał Keats opowieści Burtona i zaznaczył przez to, że, jeżeli filozofja życiowa może obroni przed demonizmem kobiety, to dla ko-

goś, kto kochać umie i pragnie, śmierć miłości jest równoznaczna ze śmiercią prawdziwą. W literaturze angielskiej jest to pierwszy demon-kobieta, a moment ten z początku nieśmiało, potem coraz silniej będzie się wybijał na powierzchnię literatury, jako jeden z najważniejszych problemów poezji angielskiej XIX wieku.

Rok 1819 jest też rokiem wielkich sześciu ód Keatsa. Garrod, w swoim szkicu o Keatsie, stara się ustalić ich porządek, tworząc z nich pewną sekwencję: pierwsze miejsce wyznacza „Odzie do Psyche“, ostatnie „Odzie do jesieni“, a pomiędzy nie wsuwa „Odę do Melancholji“ i do „Słowika“, do „Lenistwa“ i do „Urny Greckiej“. Porządek ten można przyjąć z tą chyba zmianą, że łańcuch rozpoczyna się odą do „Lenistwa“, gdyż temat jej znajdujemy już w liście Keatsa z lutego 1819, podczas gdy „odę do Psyche“ przesłał bratu w liście z kwietnia 1819. W tej pierwszej odzie, nie przeznaczonej do wydania w r. 1820, pojawiają się przed poetą trzy postacie „w pełnych spokoju sandałach“ *(placid sandals)* i w białych szatach przechodzą koło niego raz po raz, jak postaci na obracanej w rękach greckiej urnie. Narazie nie poznaje ich poeta, ale kiedy za trzecim razem przeszły, widzi, że są to: Miłość, Ambicja i jego demon-Poezja. Ale te ukochane istoty są dla niego dzisiaj już tylko cieniami, nad których zniknięciem nie wylewa poeta łez; nie potrafią go one skusić do lotów, bo woli „senne południa i wieczory zanurzone w miodnem lenistwie“ — on i tak ma „wizje na dzień i na noc“. Tylko pozornie jest to wyrzeczenie się poezji — naprawdę, jest to tylko zwycięstwo nad miłością i ambicją, które pozwala mu całemu oddać się poezji. Już samo ujęcie swego „leni-

stwa“, jako tematu do ody, świadczy o przemocy „jego demona“ nad nim.

Myślowo łączy się z tem jeden z najpiękniejszych sonetów Keatsa, zapisany w tym samym liście, co i temat „Ody“: „Dlaczego śmiałem się dziś wieczorem?“ zakończony dwuwierszem: „Verse, Fame and Beauty are intense indeed, but Death intenser — Death is Life’s high meed“ (Wiersz, Piękno, Sława są naprawdę mocne, lecz Śmierć mocniejsza — Śmierć jest życia najwyższą nagrodą). Przełamał tu poeta w chwili objawienia swoją trwogę śmierci i zrozumiał istotę życia. To też, w pełni zrozumienia tego, snuje on dalej swoje ody, jako wyrazy najpiękniejszych elementów życia. Ody, jako forma, nie są zbudowane według wzorów greckich, wprowadzonych przez Graya do literatury angielskiej, t. zn. nie dzielą się one na strofę, antistrofę i epodon, których odmienna dla każdej części budowa powtarza się dwu — albo trzykrotnie w utworze; ody Keatsa są pisane zwrotkami przeważnie o dziesięciu wierszach, o różnej dla każdej ody budowie rytmicznej i rymowej, ale w obrębie każdej ody (z małym wyjątkiem w „Odzie do Jesieni“ i poważniejszym w „Odzie do Psyche“) ściśle zachowanej.

„Oda do Psyche“ jest też może najsłabszą ze wszystkich; poeta zaczyna również od wizji, wizji Psyche i Erosa, przypomina sobie z żalem, że ta najmłodsza z bogiń olimpijskich nie ma świątyni ani swego kultu; on zatem chce zostać jej kapłanem i „w jakiejś niedeptanej okolicy swej duszy“ (mind) chce jej zbudować świątynię, którą ustroi na przybycie „gorącej Miłości“. Jest to może wyraz zachwytu nad zdolnością miłości, tkwiącą w jego duszy, ukochanie duszy

za tę jej zdolność. W tym też okresie powstała prawdopodobnie „La belle Dame sans Merci“. Z maja 1819 pochodzi „Oda do Słowika“. Poeta słyszy śpiew słowika i budzi się w nim radość, aż bolesna. To te *Pleasure and Sorrow*, które podkreślał Shelley w „Adonaisie“. Ogarnia go senna zdrętwiałość, jak po wypiciu trucizny; pod wpływem śpiewu na „niewidzialnych skrzydłach poezji“ ulatuje do słowika w gąszcze pachnące, gdzie w ciemności słuchając go, zdaje sobie sprawę, że on umrze, podczas gdy śpiew słowika był i będzie nieśmiertelny. Słowik staje się symbolem poezji, lub raczej przemienia się w poezję, przemawiającą do wszystkich; słuchał jej zarówno cesarz, jak prosty wieśniak, jego to słysząc, Ruth wśród łanu w obcym kraju płakała; ten śpiew „charmed magic casements opening on the foam of perilous seas in faery land forlorn“ (wyczarował magiczne okna, otwierające się na niebezpieczne morza, zapadłe w kraj baśniowy). Jak na początku ody radość życia i ból życia dochodzą do swej granicy i nie można ich rozdzielić, tak na końcu miesza się stan rzeczywistości ze snem: „była to wizja, czy sen na jawie?“ Ucichła muzyka śpiewu: „czy śnię, czy jestem na jawie?“ — woła poeta. Jedynie poezja stwarza rzeczywistość, bo osiąga tajemnicę bytu, choć w stosunku do świata jest tylko wizją. Połączenie indywidualnego faktu, przeżytego przez poetę, faktu słuchania słowika z faktem ogólnym: istotą poezji — stworzyło ten piękny symboliczny utwór.

„Oda do Melancholji“ rozwija szerzej ów problem nastroju, w którym radość staje się smutkiem. Melancholją można się również nasycić, jak rozkoszą, i nie trzeba szukać zapomnienia przed nią. Ona

„mieszka z Pięknem — Pięknem, które musi umrzeć, i Radością, której dłoń jest zawsze na wargach, aby posłać pocałunek pożegnania“; w samej świątyni rozkoszy ma ona swój najwyższy z wszystkich ołtarz — i tylko ten, kto ma siłę poznać radość, może jej zakosztować. Melancholja jest niejako kryterjum, że dusza osiągnęła szczyt swego rozwoju. Od tego nastroju zmęczonego swą wiedzą poety („Sorrow is Knowledge“ — podkreśla kiedyś w swoim liście Keats cytat z „Manfreda“) odbija swoją nieskazitelną powagą programu ostatnich dwóch wierszy „Oda na urnę grecką“. Pierwsze cztery zwrotki wypełnia opis urny, dla której nie było rzeczywistego wzoru; rysunki na urnie są własnością Keatsa: i ta scena taneczna i ta miłość, która nigdy się nie ma spełnić pocałunkiem, i ta procesja ofiarna i to opuszczone miasteczko obronne, z którego nigdy nikt nie wróci, aby opowiedzieć o przyczynie opustoszenia. Wszystko to, co jest ludzkie w tych obrazach, nie spełni się; melodja grana przez pasterza nie rozlegnie się, ale to, co jest istotą tej urny, piękno — to, co jest pierwiastkiem pozaziemskim, a zatem jest poza czasem, pozostanie na wieki i innym późniejszym pokoleniom, także cierpiącym jak my, będzie jak przyjaciel mówić: „Beauty is Truth, Truth is Beauty — that is all you know on earth and all ye need to know“. Piękno jest istotą wszechrzeczy, jest prawdą; poprzez odczucie piękna dochodzimy do prawdy, a odczuwamy piękno przez sztukę, symbolizowaną tu w urnie greckiej i w jej rysunkach, zamykających w sobie całe życie. To ostateczny wniosek, to ostateczny program Keatsa. I niema tu sprzeczności z poprzednią odą, bo w tamtej była mowa właśnie o przemijającem doczesnem pięknie.

Ostatnia z ód, zwrócona do „Jesieni“, pisana w końcu września 1819, jest też ostatnim skończonym utworem Keatsa. Jest to właściwie opis jesieni, ujętej jako ostatnia chwila dojrzałości. Pełnia owocu, spokój senny i ciche głosy natury o monotonnej, spokojnej melodji składają się na wywołanie nastroju „dojrzałości“. Jest tylko jeden silny krzyk, raczej zapytanie, które na chwilę kłóci ten spokój: „Where are the songs of Spring? Ay, where they are?“ (Gdzie są pieśni Wiosny? o! gdzież się podziały?) Ale na to pytanie odpowiada spokojnie poeta: „Think not of them, thou hast thy music too“ (Nie myśl ty o nich, ty masz też pieśń swoją) i kończy tę ostatnią zwrotkę pełnym głębokiego symbolu wierszem, choć pozornie jest on tylko szczegółem obrazu: „and gathering swallows twitter in the skies“ (a zbierające się jaskółki szczebiocą w powietrzu). Po osiągnięciu dojrzałości odlatuje pieśń, jak jaskółka, która witała kiedyś wiosnę.

Zbiorek z r. 1820 zamykał poemat, pisany białym wierszem, *Hyperion*. Oznaczył go poeta, jak fragment, ale oznaczenie to wymaga wytłumaczenia. Formalnie kończył się poemat w druku urwanym wierszem, ale zrobione to było umyślnie dla stworzenia efektu fragmentu, bo w rękopisie wiersz ten jest skończony i mówi, że „Apollo stał się Bogiem“. Co do treści, to zależnie od tego, z jakiego punktu spojrzymy na poemat, możemy go uznać albo nie uznać za fragment. Jeżeli razem z Garrodem zechcemy w nim widzieć alegorję epicką rewolucji, alegorję konieczności występowania jednego światopoglądu przeciw drugiemu, przedstawioną w upadku: Saturna na rzecz Jowisza, a Hyperjona na rzecz Apollina, to musimy rzeczywiście uważać to za niedokończony poemat. Ale

jeżeli patrzymy razem z Middletonem Murrym na „Hyperiona“, jako na wyraz epicki przeżycia poety, to musimy powiedzieć, że „Hyperion“ nie jest fragmentem, bo zupełnie wystarczająco przedstawia przemianę człowieka w Boga, to jest w poetę. Że „Hyperion“ miał być osobistym utworem, świadczy fakt, iż Keats zabrał się w ciągu lata 1819 do przeróbki napisanego mniej więcej przed pół rokiem poematu i z tej przeróbki powstał fragment „Hyperjon: A Vision“, którego duży Wstęp wprowadza postać samego poety, zabłąkanego do świątyni, strzeżonej przez Monetę, ostatnią najwyższą kapłankę; z jej słów dowiaduje się on o różnicy między poetą a marzycielem: ten pierwszy „rozlewa balsam na świat, ten drugi dręczy świat“. On sam jednak jest poetą, przyszedł do życia poprzez śmierć (usymbolizowaną w postaci wstępowania po marmurowych schodach ku ołtarzowi z uczuciem coraz większego zimna i zatraty samego siebie) i teraz ma zdolność widzenia, jak bogowie; właśnie w jego oczach, jako wizja, pojawia się Saturn, zrzucony z tronu, i Hyperjon, osamotniony, ale jeszcze trwający w swojej słonecznej świątyni.

Te same obrazy, ale nie przedstawione jako wizja, lecz opowiedziane bezpośrednio, są też treścią pierwszej wersji „Hyperjona“, tej drukowanej w r. 1820. Ma ona trzy księgi: pierwsza z nich daje nam piękny obraz pokonanego Saturna, który nie może pojąć, jak może istnieć moc, zdolna usunąć go z tronu; druga przedstawia zebranie Tytanów, buntujących się przeciw swemu losowi, którym Oceanus stara się wytłumaczyć przyczynę ich upadku; leży ona w „biegu prawa Natury, nie w mocy piorunu czy Jowisza“ — „wślad za naszemi stopami idzie świeża doskonałość, zro-

dzona z nas i przeznaczona na to, aby nas przewyższyć, jak my (tytani) przewyższamy chwałą naszą dawną Ciemność“ — i prawem wiecznem jest, że „pierwszy w piękności powinien być pierwszy w mocy“. Zdaje mi się, że można dość dobrze połączyć oba wyżej wspomniane wykłady „Hyperjona“. Jest on niezaprzeczenie wyrazem przekonań historjozoficznych Keatsa, nie wyraża może strony rewolucyjnej postępu, ile wiarę w cel przemian historycznych: doskonalenie się wewnętrzne. Keats w listach swoich wypowiada silne przekonanie, że postęp duchowy istnieje, coprawda raczej w postaci rozszerzania się wysokiej kultury duchowej, niż postępu w twórczości indywidualnej. Hyperjon, zjawiający się na zebraniu Tytanów, nie może im już dodać siły do odrodzenia, choć zawsze był ich siłą życiową, bo Hyperjon (o którym Keats myśli niezawodnie obrazem Shakespeare'a z „Hamleta“) jest tylko pięknem zewnętrznem, podczas gdy Apollo, który go ma usunąć, jest pięknością duchową. W postaci Apollina, pojawiającej się w owej rzekomo fragmentarycznej pieśni III, znacznie krótszej od poprzednich, zaznaczył poeta w krótkości owo przejście: *dying into life*, rozprowadzone szerzej w drugiej wersji, jako przejście osobiste poety. To jest ten drugi wykład (M. Murry), który łączy się ściśle z poprzedzającym. Przewodnikiem postępu może być tylko ten, kto przeżył śmierć (będącą, jak wiemy, „wielką zapłatą życia“), przynoszącą zrozumienie życia; przewodnikiem może być ten, kto zrozumiał treść całej przeszłości, jak Apollo zrozumiał ją, patrząc w oczy Mnemosyne, pochodzącej z pokolenia Tytanów, która jest ogniwem między jednym okresem postępu a drugim, która dobrowolnie opuszcza swych braci i udaje

się na Delos, aby Apollina uczynić przez swoją wiedzę Bogiem. Patrząc w jej oczy, Apollo przeżywa „śmierć, dającą życie“ i staje się z człowieka bogiem. Jest to *in nuce* zawarty kult heroizmu, który rozbrzmi i napełni treścią poważną część myśli europejskiej XIX wieku. Bohaterem jest w oczach Keatsa przedewszystkiem artysta, wśród artystów zaś, podobnie jak u Blake'a i Shelleya, poeta. W rok później pisał swoją „obronę poezji“ Shelley, kończąc ją słowami: „Poeci są nieuznanymi prawodawcami świata“. W tem określeniu widać różnicę między Keatsem a Shelleyem. W umysłowości tego ostatniego tkwiła zawsze jednak myśl, nawet może doktryna społeczna, wyrażająca się tutaj pojęciem „prawodawstwa“; Keats był szczerym artystą i stąd pochodzi zwrot w jego liście do Shelleya, pisanym po zaprosinach do Włoch i przeczytaniu „Rodziny Cencich“: „Mogę sądzić tylko o jednej stronie tego dzieła, to jest o poezji i dramatycznem wrażeniu, co przez wielu ludzi uważane jest obecnie za Mammona. Nowożytne dzieło, mówią, musi mieć cel (purpose), którym powinien być Bóg. Artysta jednak musi służyć Mammonowi; musi posiadać „skupienie w sobie“ (selfconcentration), być może samolubność. Jestem pewny, że mi pan wybaczy tę szczerą uwagę, że powinien pan skrępować swoją wielkoduszność i być więcej artystą i napełniać każdą szczelinę swego przedmiotu rudą złota“. *Load every rift of your subject with ore* — to testament artystyczny Keatsa.

Piękny fragment „Wigilji św. Marka“, dnia, w którym ofiary śmierci w następnym roku zjawiają się jako duchy w portalu kościołów katedralnych, pisany pod wpływem pobytu w Winchester, gdzie się zachwycał katedrą, pozostał nieskończony — prawdopodobnie wobec

pozbycia się lęku śmierci w tym czasie (późne lato 1819). Tragedja z tego okresu „Otho Wielki“, pisana według scenarjusza K. Browne'a, pierwsza próba twórczości dramatycznej, jest rzeczą małej wartości. Tak samo niewiele obiecującym jest fragment (88 stanc spenserowskich) bajki *The Cap and the Bells or the Jealousies* o zakroju legendarno-heroikomicznym, pisanej również pod wpływem Browne'a. Natomiast pięknym szekspirowskim rytmem i szekspirowską zdolnością szczęśliwego wyrazu myśli brzmią drobne fragmenty rozpoczętej tragedji „Król Stefan“. Marzeniem Keatsa było napisać „kilka pięknych tragedyj“ — zabrakło mu na to c z a s u, bo s i ł właśnie do napisania ich nabrał. Pozostała po nim jedna wielka tragedja: to jego własne życie, najszlachetniejsze zmaganie się ducha z ciałem i poszukiwanie piękna wiecznego w doczesnej formie, zawarte w poezji. Można o nim powiedzieć to samo, co powiedział o Shakespearze, przeciwstawiając go Byronowi: „Lord Byron jest postacią, ale nie jest figurą alegoryczną. Shakespeare wiódł żywot alegorji, jego dzieła są komentarzem jego życia“.

Bibljografja

Wszystkie monografje o Keatsie są dobre:

Colvin Sidney: Keats (English Men of Letters). 1885.

Fausset Hugh I'Anson: Keats. 1922.

Lowell Amy: John Keats 2 t., 1925. 1-szy tom tej olbrzymiej monografji dostarcza szeregu nieznanych listów poety; drugi tom daje rozbiory późniejszych utworów Keatsa (naogół niezadowalające).

Prace: Wolff L: Keats, vie et oeuvre, 1910, i Lord Houghton: Keats (1903), są mi nieznane.

Garrod H. W.: Keats. 1926. (Doskonała część o „odach“ — reszta słaba).

Murry Middleton J.: Keats and Shakespeare. 1925. (Bardzo piękne studjum rozwoju duszy Keatsa).

Wybór poezji w Life and Poetry Series W. H. Hudsona: Keats and his Poetry (1911) 1924.

Artykuły:

Bradley A. C.: The Letters of Keats (Oxford Lect. on Poetry). 1919.

Havens R. D.: Concerning the „Ode on a Grecian Urn". „Modern Philology" XXIV, 1926.

Stackford M. Hale: Hyperion. „Studies in Philology", XXII, 1925. Darbishire Helen: Keats and Egypt. „The Revue of English Studies", III, 1927. Gosse Edm: Keats in 1894 (Critical Kit-Kats). 1913.

Wydanie: The Poetical Works by H. Buxton Forman. 1921.

Keats' Letters edited by Sidney Colvin. 1925

ROZDZIAŁ XI

Essayiści

Imaginative prose — to jeden z najbardziej charakterystycznych gatunków twórczości literackiej okresu romantycznego. Nie można tego terminu tłumaczyć po polsku ani przez „prozę ozdobną“ ani przez „prozę rytmiczną“. Przekład taki nie oddawałby bowiem treści angielskiego określenia, które, jakkolwiek niezupełnie ścisłe, stara się jednak przez swoją przydawkę *imaginative* wyodrębnić ten gatunek mowy niewiązanej od innych rodzajów przez zwrócenie uwagi na jego bliskie pokrewieństwo z poezją. Według teorji romantycznej, od Wordswortha począwszy a na Shelleyu skończywszy, forma zewnętrzna, wiązana czy niewiązana, nie może być podstawą klasyfikacji gatunków twórczości literackiej. Kryterjum podziału między prozę i poezję stanowi treść, że zaś treścią poezji jest „imaginacja“, zatem „proza imaginacyjna“ jest to w istocie swojej poezja, wyrażona w mowie niewiązanej. Nazwać by ją zatem można tworem przejściowym, nie w znaczeniu czasowem, lecz przestrzennem, ułatwiającym przejście od codziennego przeciętnego życia do poezji, będącej prawdziwem życiem duszy. Treść essayów ma w sobie pewną dozę pierwiastka epickiego, ale nie w tym stopniu, aby stworzyć fabułę powieści lub moment anegdoty z pewną

pointą; treść ta ma również w sobie sporo elementu lirycznego, ale nie na tyle, aby ów pierwiastek epicki przemienić w swoim ogniu na subtelny tylko opar faktu. Takiemu ustosunkowaniu treści musi odpowiadać nowa forma kompozycyjna; jest nią właśnie ów essay romantyczny, czerpiący swoją treść przedewszystkiem z faktów codziennego życia i przez zabarwienie go liryczne stwarzający nastrój, który jest „pointą“ utworu. Forma wierszowa byłaby w stosunku do treści artystycznie za wysoka i wywoływałaby uczucie niekongruentności; natomiast forma prozy o pewnym swoistym rytmie, naturalnie niestałym, gdyż to stwarzałoby monotonję (jak u Ossiana) i nie tak wyraźnym, aby dała się skandować, pozwalała przez swoją odmienność od przeciętnej prozy opowieściowej na swobodne wprowadzenie obrazów, porównań i metafor, które z prawa swego przynależały dotychczas do poezji.

Historycznie essay romantyczny zastąpił satyrę i poemat opisowy XVIII wieku, w jednym i drugim gatunku usunąwszy element dydaktyczny, tak negatywny jak pozytywny. Satyra musiała przestać istnieć z chwilą, kiedy z jednej strony życie społeczne objęło wszystkie warstwy, bo satyra może być tylko pożywką duchową zamkniętych klas; z drugiej strony, kiedy poezja uświadomiła sobie swe wielkie działanie na przebieg życia społecznego przez zwrócenie się do uczucia, siły, istniejącej w każdym człowieku bez względu na przynależność jego do jakiejkolwiek klasy społecznej, satyra, zepchnięta ze stanowiska dzieła sztuki, jako przemawiająca jedynie do rozumu, przemieniła się pod wpływem rozszerzenia się warstwy, biorącej udział w życiu społecznem, w formę dzien-

nikarskiej walki. Założenie „Anti-Jakobina“ w r. 1797, satyrycznego dziennika literacko-społecznego, jest pierwszym widomym znakiem dalszych losów satyry, która znajdzie się odtąd na łamach pism humorystycznych i w kabaretach politycznych. Ale satyra angielska XVIII wieku posiadała klejnoty w postaci kunsztownych wycinanych przez siebie sylwetek. Ten artystyczny dorobek nie mógł się zmarnować i essay romantyczny przejął go godnie w swe ręce.

Z poematu opisowego zaś wziął essay wszystko to, co było istotnie artystycznem, to jest opis przyrody zewnętrznej, bez wykładu jej wewnętrznej treści; odrzucił wszystko to, co znalazło miejsce w literaturze naukowej, t. j. wykład pół naukowy, jaki poematy opisowe zawierały, czyto historyczny, czy przyrodniczy, czy społeczny. Essay, zabrawszy na swoją własność te najlepsze części twórczości XVIII wieku, nadał im charakter wybitnie romantyczny. Treść czerpał przedewszystkiem, prawie wyłącznie, z osobistych przeżyć autora, dochodząc niemal do spowiedzi, jak u De Quinceya; jeżeli temat przedstawiał się, jako problem literacki lub społeczny, to essay nie wstydził się nadać mu zabarwienia wybitnie subjektywnego, wprowadzając, jako kryterjum oceny, osobiste uczucie i wrażenie essayisty. Co do formy wewnętrznej, odpowiada essay zupełnie poematowi konwersacyjnemu i jak on jest właściwie kompozycyjnie fragmentem, którego celem artystycznym jest stworzenie nastroju, przemieniającego treść zwykłego wypadku codziennego na ogólną treść „dokumentu ludzkiego“.

Essay nie pojawiał się po raz pierwszy nigdy w tomikach osobnych, lecz w wielkich pismach perjodycznych, których powstanie w okresie romantycz-

nym świadczy o rozszerzeniu się niezwykłem zakresu czytającej publiczności. Wszystkie te wielkie kwartalniki i miesięczniki nie są wyłącznie pismami literackiemi, polityka społeczna i państwowa, zagadnienia kultury znajdują tu dużo miejsca dla poważnych rozważań. Ale literatura należy według tych pism właśnie do najpoważniejszych zagadnień kulturalnych i jako do takiego zagadnienia przystępują one z całą powagą, powołując do wydawania sądu o literaturze współczesnej najlepsze siły, płacąc wysokie honorarja recenzentom książek. Ten ostatni szczegół, zupełnie nieznany dotychczas w życiu literackiem Anglji, zmieniający zupełnie kształtowanie się angielskiej krytyki literackiej, wprowadził (razem z bezimiennością artykułów, momentem wtedy koniecznym, ale posiadającym złe strony) Francis Jeffrey, zakładając na tych podstawach redakcyjnych w r. 1802 *The Edinburgh Review*, wielki kwartalnik polityczno-literacki o zabarwieniu whigowskiem.

Jeffrey i lord Brougham, prawnicy z zawodu, reprezentowali w swoich recenzjach gust przeciętnej publiczności, to też znamiennem dla przemian tego gustu jest powolne przystosowywanie się obu krytyków, zwłaszcza Jeffreya do programu poezji romantycznej. Większą wartość posiadają recenzje, zamieszczane w nastrojonym wprost przeciwnie co do polityki *The Quarterly Review* (od r. 1809), redagowanym przez satyryka Williama Gifforda; tu piszą sławni torysi Scott, Southey, Ellis, znany zbieracz i wydawca manuskryptów średniowiecznych. Miesięcznik *Blackwood's Magazine*, założony przez młodszą generację torysów w r. 1817, wprowadza obok artykułów politycznych i recenzyj także oryginalne utwory prozaiczne i poetyc-

kie, rozszerzając w ten sposób podstawę działania na publiczność. Po pierwszym redaktorze J. G. Lockhart'cie, zięciu W. Scotta, obejmuje kierunek pisma John Wilson, piszący pod pseudonimem „Christopher North“, znany również jako „profesor Wilson“, gdyż zajmował później katedrę filozofji moralnej w Edynburgu. Z pod jego pióra pochodzą sławne *Noctes Ambrosianae*, fikcyjne rozmowy toczone w winiarni Ambrose'a w Edynburgu, gdzie głównym interlokutorem jest „pasterz z Ettrick“ (James Hogg), naturalnie mocno wyidealizowany. Obok tej „Komedji szkockich obyczajów“, grzeszącej czasem zbytnią gadatliwością, sentymentalizmem i nadużywaniem „fizycznych“ momentów w humorystyce, najlepszemi essayami są wspomnienia z życia w „krainie jezior“, gdyż Wilson, jako gorący zwolennik Wordswortha, za jego przykładem spędził przeważną część życia w tej okolicy. Poematy jego: *The Island* (1812), *The City of the Plague* (1816) należą do pierwszych objawów rozkładu współczesnego kierunku literackiego. Najpóźniejszemi co do czasu powstania „magazynami“ były w tym okresie: zapowiadający się świetnie, ale wkrótce podupadły (po śmierci w pojedynku literackim głównego redaktora Johna Scotta) *The London Magazine* (1820—1829) i *The Westminster Review* (od 1824), organ radykalny, pod względem politycznym stojący blisko J. Benthama. W tym ostatnim drukował swoje późniejsze essaye W. Hazlitt, który już przedtem pracował w innych pismach, wydawanych przez L. Hunta *(The Examiner* i *The Liberal)* a także i w „Magazynie londyńskim“. W nim właśnie ukazały się essaye De Quinceya, ale największą chwałą tego magazynu są *Essays*

of Elia Karola Lamba, najwybitniejsze utwory z zakresu *imaginative prose.*

Kiedy pierwszy z tych sławnych essayów ukazał się w r. 1820, Karol Lamb liczył już 45 lat życia i poza serją tych essayów, zakończoną w r. 1824, prócz kilkunastu wierszy i kilku innych szkiców nic innego nie miał już napisać. Jest to zatem ostatni jego utwór i jako taki jest typowym retrospektywnym utworem, nie mającym charakteru autobiograficznego ujęcia przełomowej chwili, lecz ujmującym całość życia w genjalnym skrócie. Moment przełomowy, moment tragiczny w życiu Lamba zaszedł wcześniej, niż u innych twórców, i zrobił go przedwcześnie dojrzałym. Miał dwadzieścia jeden lat, kiedy ukochana jego siostra, Marja, w przystępie ataku szału, który nawiedzał ją niemal rok rocznie przedtem i potem przez całe długie życie, zabiła matkę swoją nożem kuchennym. Lamb, który sam krótko przedtem popadł w rozstrój nerwowy, przecierpiał tę tragedję bardzo boleśnie, jak świadczy o tem jedyny właściwie piękny jego wiersz *The Old Familiar Faces*, ale znalazł w sobie tyle mocy duchowej, że potrafił poświęcić swoje skłonności literackie i dla utrzymania inwalidy-ojca i siostry podjął się pracy biurowej, dostawszy się szczęśliwie do „Kompanji wschodnio-indyjskiej“. Wyrósł w dość ciężkich warunkach finansowych (ojciec jego był „clerkiem“ u adwokata w Londynie), ale potrafił zaznajomić się z literaturą i dostał się przez protekcję swego patrona do Christ's Hospital, gdzie zaprzyjaźnił się z Coleridge'm. Przyjaźń ta z małą przerwą, jak to w stosunkach z Coleridge'm było koniecznością, trwała całe życie — była najsilniejszą pośród innych przyjaźni, obwijających bogatym wieńcem jego pełne cichego poświę-

cenia życie. Praca biurowa była mu wstrętna, ale spełniał ją sumiennie i po 34 latach wyszedł z „East India Company“ z wysoką emeryturą, któraby mu była pozwoliła spędzić spokojnie ostatnich kilka lat, gdyby nie to, że coraz gorszy stan nerwów siostry zmusił go wreszcie do zamieszkania z nią razem w sanatorjum dla umysłowo chorych, gdzie umarł w r. 1834 w kilka miesięcy po zgonie Coleridge'a.

Godziny pozabiurowe poświęcał lekturze przedewszystkiem autorów okresu elżbietańskiego, wyszukiwaniu starych druków w antykwarniach londyńskich i pracy literackiej, do której wcześnie zaciągnął też i siostrę. Marja Lamb, starsza od brata o 10 lat, nie posiadała prawie żadnego wykształcenia i zarabiała z początku na życie, jako „mantua-maker“ (krawczyni płaszczów), ale przy pomocy brata rozwinęła swe zdolności pisarskie i osiągnęła zupełnie poważne wykształcenie humanistyczne. Lamb zaczął swą twórczość od wierszy, które ukazały się razem z utworemi Coleridge'a jako *Effusions* w r. 1796; jak i wszystkie późniejsze utwory (najbardziej znany zbiorek *Album Verses*, 1830), są to drobiazgi o dość słabej formie zewnętrznej, o małej treści drobnych przeżyć lub (jak później) często o wartości tylko towarzyskiej. *Rosamund Gray* jest sentymentalną opowiastką o demonicznym mężczyźnie, niszczącym szczęście dwóch młodych dziewczyn. Także i dramat *John Woodvil* (1802) nie należy do najlepszych jego rzeczy, mimo iż od czasu do czasu dźwięczy w nim prawdziwa elżbietańska muzyka wiersza i pojawia się elżbietańskie obrazowanie. W treści sztuki, rozpostartej na tle stosunków Restauracji, ciekawie przebijają się momenty autobiograficzne: bohater zdradza przypadkowo pod wpływem zbytniego

użycia wina miejsce pobytu ukrywającego się jego ojca, zwolennika „Commonwealthu“, co powoduje pośrednio jego śmierć; ale John Woodvil powraca do spokoju moralnego przez poświęcenie jego ukochanej, wychowanki jego ojca, Margaret. Sądzę, że śmiało można tu widzieć odblask jego własnej i siostrzanej tragedji. Farsa, *Mr. H.*, zawiodła w wystawieniu teatralnem ze względu na bladość zasadniczego motywu. Słabości tej nie mogła zastąpić obfitość dowcipów i gry słów, ulubionej formy odezwań się Lamba, który z powodu jąkania się nie często zabierał głos w dyskusjach, toczących się na tygodniowych zebraniach w jego domu, gdzie schodzili się prawie wszyscy wybitniejsi radykalizujący pisarze, jak Hazlitt, Hunt, Godwin i t. d.[1]); odzywał się rzadko ale prawie zawsze rozstrzygał kwestje jakiemś dowcipnem *bon mot*, jakąś grą słów. Praca krytyczno-literacka wydała w okresie przed „Essays of Elia“ większe niż jego poezja, zupełnie nawet wielkie rezultaty. Entuzjazm w stosunku do ulubionych elżbietan wywołał w nim chęć zaznajomienia szerszej publiczności z wyborem najpiękniejszych scen z ich dramatów i tak powstały „Specimens of English Dramatic Poets, who lived about the time of Shakespeare“ (1808), pierwsze i najlepsze wypisy z tego okresu, zaopatrzone krótkiemi uwagami wstępnemi z doskonałemi charakterystykami. Ta sama idea pedagogiczna, płynąca z szczerej chęci kulturalnej pracy (stosowanej praktycznie w stosunku do siostry) była źródłem *Tales from Shakespeare*. Są

[1]) Koło przyjaciół Lamba obejmowało jednak i konserwatystów, jak Coleridge'a, Southeya i Wordswortha — charakteryzuje to pełnię „ludzkości“ Lamba.

to streszczenia sztuk szekspirowskich, dostosowane do umysłu dziecka podrastającego, wydane dla Godwina, który założył wtedy księgarnię dla wydawnictw dziecinnych, i pisane na współkę z Marją; odznaczają się dużym wdziękiem prostoty w ujęciu problemów szekspirowskich i spełniają do dziś świetnie zadanie przygotowania umysłów dziecinnych do przyjęcia wielkiego dzieła szekspirowskiego, jako czegoś organicznie związanego z ich życiem, poznanego i pokochanego już w dzieciństwie. Druga serja dziecinna *Mrs. Leicester's School* wyszła prawie w całości z pod ręki Marji: są to opowieści kilkunastu uczennic tej szkółki w osobnych epizodach, przedstawiające prawie cały dziecinny świat przeżyć i zainteresowań z poważnym sensem etycznym. W zbiorowem wydaniu z r. 1818 ukazały się dwa wyborne essaye, dawniej drukowane. *On the Tragedies of Shakespeare* występuje przeciw przedstawieniom scenicznym tragedyj szekspirowskich, jako odbierającym subtelność myśli Shakespeare'a i zawiera doskonałe uwagi o Hamlecie, Lirze i Makbecie. *On the Character and Genius of Hogarth* broni Hogartha przed zarzutem niemoralności ze względu na temat jego sztychów. „Sztychy Hogartha zaznajamiają nas z powszednią ludzką twarzą, uczą nas odróżniać odcienie rozsądku i cnoty w fizjognomjach naokoło nas, odcienie, które wymykają się powierzchownemu i wymyślnemu obserwatorowi, a które przeszkadzają opanowaniu nas przez wstręt do codziennego życia, owo *taedium quotidianarum formarum*, czego wywołaniem grozi nieopanowana żądza form idealnych i piękności". To zakończenie essayu o Hogarth'cie pozwala nam zrozumieć doskonale podłoże duszy Lamba, z którego wyszły *Essays of Elia*. Jest to dojrzałe w cierpieniu

swej tragedji życiowej zrozumienie wartości życia codziennego, o ile występują w niem dwa momenty: głębokość uczucia, umiejącego z drobnych szczegółów tworzyć wielkie przeżycia wewnętrzne, nie wpadając w szkodliwy sentymentalizm zewnętrznego gestu — i spokojny humor, który drobne przykrości zaciera, a drobnym radościom nadaje wartość niemal ekstaz, będąc w ten sposób rozumnym przewodnikiem wśród przygód życiowych. Intelektualizm, nie dochodzący do doktryn lub sceptycyzmu, i uczucie, nie wyczerpujące się we wzlotach ponad sferę ludzką albo w histerycznych atakach sentymentalizmu, są ideałem Lamba i są też zasadniczem rusztowaniem dla subtelnej struktury jego „essayów".

Essays of Elia i *Last Essays of Elia*, wydane zbiorowo w r. 1823 (1828) i 1833 są „Dichtung und Wahrheit". Już sam tytuł ma charakter pół prawdy, pół fikcji. Elia to sam autor, ale Elia to rzeczywista postać „clerka" z „South Sea Company", gdzie Lamb, jako młody chłopak rozpoczął swą karjerę handlową. Razem stanowią essaye rodzaj pamiętnika, w którym pojawiają się anegdoty i osoby rzeczywiste, ale pod zmienionemi nazwiskami i w nieco zmienionych warunkach. A więc ojciec Lamba — to Tomasz Coventry, brat Jan, przeciętny uczuciowy egoista — to James Elia, a siostra Mary — to Bridget Elia, kuzynka, prowadząca dom autora. *Barbara S.*, bohaterka ślicznej anegdoty dziecinnej, to sławna aktorka Fanny Kelly. Lamb oświadczył się o jej rękę i pozostawił przemiły list po otrzymaniu odmownej odpowiedzi. Mrs. Battle ze sławnego essayu *Mrs. Battle's Opinion on Whist* — to żona przyjaciela admirała Burney'a; on sam jest główną postacią w *The Wedding* i tak dalej dla wszystkich

postaci. Tak samo i miejsca są prawdziwe, choć mają inne nazwy; tak np. *Oxford in the Vacation* — to właśnie Cambridge, który zwiedzał Lamb w czasie feryj letnich.

Odrywając w ten bardzo prosty sposób wypadki rzeczywiste od rzeczywistości istotnej, jakąby im dało pamiętnikarskie ujęcie (któreby jednak odbierało zainteresowanie dla nich wobec ich codzienności), Lamb stwarza z nich typowe wypadki codzienne, co pozwala mu na zajęcie wobec nich pewnego stanowiska, na stworzenie nastroju, stanowiącego główną treść tych pięćdziesięciu szkiców. Rzut oka w minioną przeszłość odkrywa mu momenty najbardziej charakterystyczne, ogólno-ludzkie; nie jest to autobiografja w typie „Hamleta“ czy „Pendennisa“ Thackeraya czy „Sartora Resartusa“ Carlyle'a, rysująca przebieg przełomu w duszy ludzkiej, stanowiąca obraz duszy jednostki. Essaye Lamba dają nam momenty, zdarzające się w życiu każdego człowieka, czyto będzie myśl o niespełnionych marzeniach *(Dream Children)*, czy wspomnienia walki pełnej radości z życiem, która skończywszy się z osiągnięciem dobrobytu, pozostawiła pewną pustkę w duszy *(Old China)*, czy nagłe uświadomienie sobie starzenia się wobec zetknięcia się z t. zw. „postępem“ *(The Old and the New Schoolmaster)*, lub wspomnienie „wielkości“, odczuwanej w dzieciństwie *(Mackery End)*, czy wrażenie śmierci znajomego, nie wywołujące serdecznego żalu, ale zakłócające powierzchnię jednego dnia codziennego niepokojem *(A Death Bed)*. Może to być komizm uroczystych sytuacyj, w których się bierze udział jako świadek *(The Wedding)*, lub uczucie uszanowania dla szczerej i spokojnej pobożności zebranej grupy ludzi

(A Quakers Meeting), uczucie zażenowania i niepotrzebności wobec szczęścia drugich, do czego się z żalem tylko przyznaje *(A Bachelor's Complaint)*, lub pierwsze wrażenie teatru *(My First Play)*, może to być zawód po zerwaniu z długotrwałą, męczącą pracą, która stała się już częścią składową życia *(The Superannuated Man)* i poczucie bezsiły uczucia na odległość *(Distant Correspondents)* i t. d. Te wypadki są tak typowe, że, przeczytawszy raz essaye Lamba, pamiętamy doskonale ich treść, a mimo tego powracamy do nich często, boć to przecież nasze życie w obrazkach, jak owe sztychy Hogartha. Oświetlenie tych typowych wypadków codziennych łagodnem światłem humoru wydobywa nawierzch całą ich niekongruentność z obrazem, jaki sobie o życiu naszem stwarzamy, ale tylko do tego stopnia, że ta niekongruentność bawi nas, lecz nie smuci. Jeżeli czasem jest melancholja w niektórych szkicach, to nigdy niema sentymentalizmu; taka np. „Skarga na upadek żebractwa w Londynie" traktuje tę sprawę i jako moment artystyczny (zmiana wyglądu miasta) i jako moment społeczny (strata sposobności do dobrego czynu), nie zapuszczając się w doktrynerstwo osiągania millenjum; taki śliczny szkic *The Praise of Chimney-sweepers*, nie poruszając momentów społecznych, traktuje temat kominiarczyka, który był symboliczną postacią dla ruchu rewolucyjnego i w romantyce wciąż się pojawia (Blake), jako sposobność do opisu corocznej uczty, wyprawianej przez jednego z przyjaciół Lamba dla kominiarczyków ze swego okręgu, zatem jako moment radości jedynego dnia, wybranego dnia z roku, oczekiwanego tak długo. Pierwszy ustęp tego essayu może służyć jako przykład stylu Lamba:

„I like to meet a sweep — understand me — not a grown sweeper — old chimney-sweepers are by no means attractive — but one of those tender novices, blooming through their first nigritude, the maternal washings not quite effaced from the cheek — such as come forth with the dawn, or somewhat earlier, with their little professional notes sounding like the *peep peep* of a young sparrow; or liker to the matin lark should I pronounce them, in their aërial ascents not seldom anticipating the sunrise?

„I have a kindly earning toward these dim specks — poor blots — innocent blacknesses.

„I reverence these young Africans of our own growth — these almost clergy imps who sport their cloth without assumption; and from their little pulpits (the tops of chimneys) in the nipping air of a December morning, preach a lesson of patience to mankind“.

Niema w tym ustępie gry słów, ale jest gra z pojęciem czarnej barwy, do którego Lamb podciąga różne niekongruentne obrazy z innych zupełnie sfer, niż „kominiarska“ (obrazy jednak wiążące się z sobą także pewnemi innemi szczegółami niż czarna barwa), stwarzając nastrój wzniosłej, spokojnej pogody. To bogactwo obrazów jest dla Lamba typowe. Możnaby powiedzieć, że Lamb zdarzenia życiowe traktuje jako „grę słów“: oto odchylić trochę brzmienie fonetyczne jednego dźwięku w obrębie słowa, a powstaje nowe pojęcie, nowy obraz, zewnętrzną swoją formą związany poniekąd z poprzednim, — oto przesunąć trochę treść wypadku życiowego, a powstaje inny zupełnie obraz, który posłuży do uwypuklenia treści poprzedniego. Możnaby tu może zauważyć pewne zjawisko psychofizyczne. Skłonność do gry słów u Lamba wiąże się może z jego zupełnym brakiem ucha (jak się spowiada w świetnym *A Chapter on Ears*, gdzie jednak przyznaje się, że muzyka poważna na organach, muzyka Ko-

ścioła katolickiego, wprowadza go chwilowo w stan nastroju mistycznego); przy braku tej zdolności słowa przedstawiały dla niego wartość tylko pojęciową, forma dźwiękowa słowa nie miała dla niego żadnego znaczenia. Z drugiej zaś strony to przekręcanie słów dziwnie się kojarzy z jego poglądem na świat, czego wyrazem właśnie jest to bogactwo zestawień bliskich sobie obrazów.

Lamb był dzieckiem Londynu i nie rozumiał życia na wsi, do czego się zupełnie szczerze przyznaje w opisie wycieczki letniej wodą wzdłuż brzegu morskiego *The Old Margate Hoy*. Przeciwnie treść essayów Mary Russel Mitford (1787—1855), drukowanych kolejno w latach 1824—1832, stanowi życie wsi, jak to wskazuje już sam tytuł: *Our Village*. Córka bogatego lekarza, który dwukrotnie przemarnował duży majątek i szczęśliwie wygrany los, musiała, usunąwszy się na wieś (niedaleko Reading w Surrey) zarabiać piórem na życie swoje i rodziny. Ambicją jej było napisać dobry dramat i jej trzy sztuki, traktujące typowo „romantyczne“ tematy kolejno zdobywały sobie coraz większe uznanie: „Juljan“ (1823) był grany 8 razy, „Foscari“ (1828) kilkanaście, ale „Rienzi“ (1828) osiągnął już poważną ilość 45 wieczorów. Dramaty jej jednak i poezje (*Narrative Poems on Female Characters* pisane przed r. 1820), które zyskały sobie pewną popularność w Ameryce, są dziś tylko wspominane jako rzeczy autorki „Naszej wioski“. Wrażliwość na subtelność odcieni barw i światła, bystrość wzroku w chwytaniu charakterystycznych cech otoczenia, umiejętność wydobycia najważniejszych szczegółów z życia wsi stwarzają z kilkudziesięciu szkiców Mary Mitford kilkadziesiąt przemiłych sztychów, w któ-

rych indywidualność autorki zaznacza się tylko czasami lekką melancholją. Pogodny humor, stanowiący niezawodnie podłoże duszy essayistki, pozwala jej jednak na zupełny objektywizm w rysunku narzuconego jej poniekąd środowiska; miłość natury jest spokojna, nie pragnąca przeniknąć imaginacyjnie jej istoty, ani też zrozumieć jej naukowo. Tematem zainteresowań autorki jest życie na wsi, dla którego natura jest tylko tłem. To też ogród, jako wytwór ręki ludzkiej, zajmuje wybitne miejsce w jej szkicach, choć pierwsze miejsce trzeba przyznać jej znakomitym sylwetkom psów, przyjaciół człowieka na wsi. Szkice są rodzajem pamiętnika, często noszą daty poszczególnych dni i przeważnie są wspomnieniami spacerów i odwiedzin w sąsiedztwie. Czytając je, stawiamy sobie pytanie: czy życie na wsi ma we wszystkich krajach i we wszelkich epokach takie same zasadnicze rysy, czy też to może jest ujęcie epickie treści życia ze strony autorki, która to nowe dla siebie środowisko poznała już jako dojrzała kobieta, po przejściu tragedji życiowej (w stosunku do ukochanego ojca) i która to środowisko opisuje od zewnątrz, jako mieszkanka miasta. W mieście epickość treści życia rozpada się na chaos drobnych tragedyj i tragikomedyj, wobec tego epickość wsi rzuca się w oczy mieszkańcowi miasta odrazu. W każdym razie spokój tych krótkich szkiców, wypełnionych mnóstwem sylwetek, robionych piórkiem, sylwetek wieśniaków, rzemieślników, chłopców różnego „gatunku“, służby domowej, „sturdy farmers“ (barczystych farmerów) działa kojąco i możnaby je w stosunku do poezji natury wielkich poetów tego okresu określić jej własnem zdaniem (świadczącem zarazem o jej nadzwyczajnej subtelności wzroku): „krzaki agrestu pękają w świet-

ność listowia, którego żywa zieloność robi na oku wrażenie kwiecia“: takiem listowiem świeżem, sprawiającem wrażenie kwiatu, są szkice z „Naszej Wioski“.

Innym tonem, nie miękkim tonem kobiecym, ale twardym, saksońskim, szczękliwym nawet tonem brzmią szkice Williama Cobbetta (1762—1835), wydane potem w formie książki w r. 1830. Jego *Rural Rides* (Wycieczki Wiejskie), pełne świetnych szkiców życia obyczajowego współczesnego i doskonałych obrazów przyrody, ujmują sprawę życia na wsi od wewnątrz. Cobbett był synem farmera i sam po szeregu przygód, jak służba u adwokata, służba wojskowa w Nowym Brunświku, procesy i więzienie polityczne, prowadzenie księgarni w Filadelfji, gdzie zaczął pisać pod pseudonimem „Peter Porcupine“, przejście z silnego torysowstwa na dość skrajny radykalizm i t. d., osiadł na roli i prowadził wzorowe farmy. Życie wiejskie to istotne życie pracy twórczej, podczas, gdy miasto jest źródłem zła. Londyn zawsze nazywa Cobbett *Wen* — wielkim wrzodem. Wieśniak musi mieć jednak swój warsztat pracy i Cobbett, który zaczął od polemiki z Tom. Paine'm, ale później w jednej ze swoich wywypraw do Ameryki przywiózł do Anglji jego kości, zajął w kwestji rolnej stanowisko, podobne do stanowiska swego poprzednika, i żądał zmiany systemu rolnego w Anglji. Jest pierwszym bojownikiem o reformę rolną w Anglji, o oddanie małemu rolnikowi ziemi na własność. Protestantyzmowi angielskiemu zarzucał, że przy znoszeniu klasztorów katolickich oddał wielkie majątki poszczególnym właścicielom, zmieniając w ten sposób strukturę gospodarczą Anglji, a jego pomysły odbiją się może nieświadomem echem w *Past and Present* Carlyle'a, w uznaniu mądrości gospo-

darczej średniowiecznego klasztoru, który rozumiał obowiązki, płynące z posiadania ziemi. Cobbett był niestrudzonym pisarzem; od 1801 wydawał *Weekly Political Register*, gdzie zamieszczał swoje bojowe artykuły, opracowywał tematy historyczne z punktu widzenia zawsze stronnego, jak „Historja Reformacji“ (1824) lub panowanie Jerzego IV, pisał książki rolnicze o zacięciu społecznem, nawet w gramatykę języka angielskiego (1818) dostała się polityka w postaci treści przykładów na prawidła, zawierające przeważnie satyryczne aluzje do współczesnych stosunków. Obok jego „Wycieczek Wiejskich“ najbardziej popularne są „Rady dla młodych mężczyzn i młodych kobiet“ (1830), w których, jak zresztą i w innych szkicach, korzysta obficie z materjału autobiograficznego i z życia swych współczesnych, nie krępując się wcale dyskrecją towarzyską. Rady są zdrowe, rozsądne, szczerze demokratyczne i wybitnie nieromantyczne — mimo tego nie są to komunały, bo czerpane są z własnego życia, które właśnie było bardzo „romantyczne“ w wiecznej walce o życiowe ideały i w swojej pięknej miłości, zakończonej po szeregu lat oczekiwania małżeństwem. Cobbett w polityce swojej może był zbyt mało systematyczny, ale walczył dzielnie i blask tej walki oświetla jasno jego wiejskie szkice.

Walczył też i WILLIAM HAZLITT (1778—1830), walczył w pojedynkę, ale wytrwale i usilnie. Walczył sam, podobnie jak Byron (którego zresztą jako „lorda“ nie lubił), bo żadne z trzech stronnictw współczesnych nie zadowalało go: ani najbliżsi mu whigowie, których słusznie podejrzewał o przechodzenie w niezdrowy liberalizm, ani radykali, którzy wydawali mu się zacieśnieniem ideałów rewolucji, ani naturalnie torysi,

konserwatyści, których nie znosił wprost żywiołowo. Ta ostatnia niechęć nie pozwala mu często na objektywizm w osądzie osobistości swoich przeciwników. Tak np. w stosunku do W. Scotta jest w trudnem położeniu, gdyż ciągnie go do siebie przemocą twórczość autora *Waverleya*, a odpycha go sam Scott, wielki torys. Niejednokrotnie Hazlitt oświadcza w swoich essayach, że nienawidzi go, że nim pogardza jako człowiekiem, ale możnaby, używając metody samego Hazlitta, który z zamiłowaniem cytuje swoich ulubionych autorów, przedewszystkiem Shakespeare'a, zmieniając nieco tekst cytowany w razie potrzeby, możnaby użyć cytatu z „Hamleta", że „he protests too much". Widać, że chce wmówić w siebie, że Scotta nienawidzi, że chce zakryć przed sobą fakt, iż szlachetność dzieła Scotta nie może płynąć z nieszlachetnej duszy. Miłość do dzieła Scotta, przejawiająca się wciąż w doskonałych obserwacjach o postaciach z „The Waverley Novels", rzuca nam światło na istotę duszy Hazlitta. Ma on w gruncie rzeczy ten sam ideał, co Scott. Tak samo chodzi mu o naukę powstającej warstwy, ale dzieli ich metoda. Scott nie przeszedł wcale przez rewolucję, Hazlitt przeżył ją w duszy do samej głębi; tamten stanął na stanowisku narodowem, ten nie mógł się zdobyć na zacieśnienie swego horyzontu i żądał wciąż ogólnego wszechludzkiego punktu widzenia. Przeraził go fakt odstępstwa Coleridge'a, człowieka, który był dla niego także akuszerem jego myśli twórczej. Spotkał go w r. 1798, zaczął tę znajomość od wysłuchania kazania unitarjańskiego z ust Coleridge'a — i pod wpływem rozmów z nim urobił się, stworzył sobie światopogląd i pozostał wiernym i hasłom rewolucji i teorjom Coleridge'a i sobie samemu. Chełpił się zawsze, że nie zmie-

nił przekonań politycznych. Zarzucano mu, że dowodzi to braku rozumu politycznego, ale on wiedział, że trzeba budzić ludzkie sumienie przez przykład *intransigeantyzmu*, aby to sumienie zbyt łatwo nie wchodziło w kompromis z hasłami, zaprzeczającemi swoim dawniejszym ideałom, i nie wymawiało się względami na dobro publiczne za kroki, wywołane oportunizmem. Zwalczał *cant* i hipokryzję. Hazlitt nie jest opozycjonistą, nie jest też rewolucjonistą, ale jest reprezentantem idealnych ogólnych podstaw rewolucji, które jednak nie mogły wcielić się w życie bez przybrania form pewnych urządzeń politycznych i społecznych. Hazlitt nie dowierza tym formom — on chce podsycać ogień czystego ideału, aby nie zapominano o tem, że istniała wielka chwila dziejowa, aby do jej skali przymierzano wszystkie wypadki polityczne, wszystkie prądy społeczne. Braterstwo, głoszone przez rewolucję, ujęło go z wszystkich jej haseł najsilniej, i ugruntowaniu tego hasła poświęcił swoją pierwszą rzecz: „An Essay on the Principles of Human Action“ (1805). Dowodzi w niej, że źródłem wszelkiego działania jest *benevolence*, dobra wola, choć pozornie jest nią *self-love*, egoizm. Całość systemu zbudowana jest na romantycznym punkcie widzenia, że „wola stwarza świat“; romantycznym także jest punkt wyjścia rozprawy w stwarzaniu świata z uczucia, nie z rozumu.

W tym pierwszym essayu, pisanym ciężko i niezgrabnie, będącym wyraźnie wysiłkiem kładzenia fundamentów, idea przemiany ciągłej człowieka, która schodzi się z ideą główną „Ewolucji twórczej“ Bergsona, łączy się jednak z teorją „osobistej identyczności“. Identyczność zewnętrzna jest pozorna, natomiast istotna jest identyczność wewnętrzna człowieka, jest

ona niezmienna, i o nią tylko należy dbać, bo świat zewnętrzny usiłuje przerabiać ją, jak przerabia identyczność zewnętrzną. Przemiana identyczności wewnętrznej może się odbywać, ale musi się odbywać samoistnie i w jednym konsekwentnym łańcuchu. Głównym momentem w życiu zatem jest zbudowanie trwałej podstawy moralności, naturalnie moralności obywatelskiej. Szkic jej jest zawarty w „A Project of a new Theory of Civil and Criminal Legislation“ (1827). Mamy tu do czynienia z pewną kazuistyką, bo Hazlitt opiera wszystko na pojęciu, że prawo do czegoś (right) jest obowiązkiem względem samego siebie. Zasadniczy szkielet myśli społecznej Hazlitta nie jest nigdzie wypowiedziany w całości ani zupełnie wyraźnie. Rozsiane są ogniwa tej myśli po wszystkich jego essayach, ale ponieważ powtarzają się często, więc można je wydobyć i ułożyć w jedną całość. Najbardziej znamiennemi są szkice, zebrane później z pism przez jego syna i wydane jako *Winterslow*. Była to miejscowość, w której Hazlitt zaczął pisać swoje pierwsze szkice i do której potem często zajeżdżał. Czuł się widać w tem zaciszu wiejskiem dobrze i tam właśnie napisał najgłębsze niemal swoje społeczne essaye (zwłaszcza w r. 1827—1828). Tam też powstały niemal pierwsze jego polityczne essaye o Burke'u, Foxie i Pitt'cie, które stały się poważnym kamieniem obrazy dla torysów, prześladujących go od tej chwili w swoich pismach w sposób ponad wszelką miarę nieprzyzwoitą, pod przewodnictwem Gifforda. Polemika ta wywołała w r. 1819 list otwarty Hazlitta do Gifforda w brutalności swej niemal wspaniały. Przeciwnicy zarzucali mu brak poczucia narodowego i poniekąd mieli rację, jeżeli narodowość należy traktować jako odręb-

ność temperamentu i podstawę gospodarstwa społecznego zarazem. Hazlitt jednak dbał więcej o duszę narodu, jako o część całej ludzkości. Sam wyrósł na gruncie oderwanym od „narodowości“ danej chwili. Wychowywał się w domu ojca, duchownego unitarjańskiego, który stał naturalnie w opozycji do oficjalnego kościoła anglikańskiego, wiążącego się z narodowem poczuciem; przytem wczesną młodość spędził w Ameryce, świeżo właśnie oderwanej od Anglji, dokąd się ojciec jego udał, jako misjonarz unitarjanizmu. Miał zatem sposobność poznać Anglików, którzy jednak nie byli obywatelami angielskimi, Anglików, którzy wcielili poniekąd w czyn ideały rewolucji francuskiej, jeszcze przed nią nawet. To też patrzył, jeżeli nie szerzej, to inaczej na duszę narodową, widział w niej pierwiastki wspólne, nie odrębne i chciał, aby właśnie te wspólne pierwiastki kształtowały się jako podstawa poczynań narodowych.

Jeżeli Hazlitt tak gorąco, tak usilnie, powracając wciąż do tych samych tematów życia społecznego walczy o idealne kształtowanie się duszy, to czyni to także z powodu, że przypisuje wszystkim tę samą skalę poczucia swej osobistości, jaką sam posiadał. Poczucie swej osobistości było wyraźnem źródłem radości życia dla niego, a do poczucia tego doszedł sam własną pracą myślową, nie posiadając żadnego wykształcenia poza krótkim pobytem w rodzaju seminarjum unitarjańskiego, gdzie się miał kształcić na duchownego. Kierunek drogi wytknęło mu, jak mówiłem, spotkanie z Coleridg'em. Szuka wypowiedzenia samego siebie i wszystkie jego „essaye“ są osobiste w tem znaczeniu, że nie chce zająć stanowiska objektywnego, że rzuca na każdy problem literacki, każde

zagadnienie społeczne, światło swej własnej duszy, które, można powiedzieć, sam wynalazł i rozwinął w przyrząd krytyczny. Jakkolwiek nie napisał autobiografji ciągłej, jednak z essayów można odtworzyć całe prawie życie Hazlitta; nie w szczegółach życia zewnętrznego, ale w szczegółach życia duchowego, można ułożyć taką autobiografję, jak „Preludjum“ Wordswortha. W szukaniu wyrazu swego idzie jednak Hazlitt czasem za daleko, a mianowicie tam, gdzie wchodzi w grę element zewnętrznego życia. Tu już winna jest trochę proza, która nie umie być kryterjum dla granicy niedyskrecji. Typowym przykładem niedyskrecji jest smutna historja jego niedoszłego drugiego małżeństwa, po rozwodzie z pierwszą żoną, opowiedziana w *Liber Amoris or, the New Pygmation* (1023). Ale za ten błąd „osobowości“ w literaturze odpłacają z nawiązką takie osobiste szkice, jak „My First Acquaintance with Poets“, „On Persons one would wish to have seen“, „A Farewell to Essaywriting“, „On the Fear of Death“, „On Coffee House Politicians“, „On a Sun Dial“, „On Living to One's Self“, „On the conduct of life“ (do syna) i inne. Do nich można zaliczyć także i jedyną nowelkę Hazlitta, ale świetną; przedstawia ona walkę zapaśniczą między zawodowym siłaczem Billem Neatem a przygodnym przeciwnikiem bliżej nieznanym „gas-manem“ *(The Fight)*.

Fakt, że tylko jeden raz mógł się zdobyć Hazlitt na ciągłe opowiadanie, pozwala nam zorjentować się w typie twórczości Hazlitta. Formalnie essay jego przedstawia się jako serja uwag, refleksyj, przykładów, wspomnień, pozornie dowolnie zestawionych, połączonych jedynie najogólniej tematem. Hazlitt prawie

nigdy nie zaczyna od definicji przedmiotu, prawie nigdy nie kończy essayu nauką moralną — co więcej nie znajdujemy tej definicji ani też nauki moralnej i w środku. Musimy ją sobie sami wyszukać, tę treść wewnętrzną, która jest interpretowaniem jakiegoś faktu życiowego. Hazlitt jest to typ krytyka twórczego: musi on wprawdzie mieć gotowy przedmiot, aby móc go interpretować, ale ten wykład jest współoryginalny, jest to jak wirtuozostwo artysty w zakresie muzyki, jak aktorstwo w zakresie dramatu. Uznając potrzebę „krytyka“, jako przewodnika wśród masowej już wtedy produkcji literackiej, Hazlitt twierdzi, że „prawdziwy krytycyzm jest tylko ten, który odbija światła i cienie, duszę i ciało dzieła“ *(On Criticism)*, i w dalszym ciągu charakteryzuje doskonale różne szkoły krytyki współczesnej: metafizyczna zajmuje się tylko przymierzaniem dzieła do ogólnych zasad estetyki; dawna, którą nazywa francuską, jest suchym opisem zewnętrznym, jakgdyby dzieło było „kawałkiem formalnej architektury“; politycznej nie trzeba objaśniać bliżej; szkoła wybrednisiów z *occult school* — to ci, którzy uważają za piękne tylko rzeczy niezrozumiałe; wreszcie charakteryzuje grupy, które się rządzą własnym ograniczonym do pewnego kierunku smakiem, przeciwstawiając im prawdziwych krytyków, którzy potrafią odczuć wszystkie kierunki — i to nietylko z punktu widzenia historycznego. W essayu *On Taste* rozprowadza jeszcze raz szeroko ten temat. On sam posiada właśnie tę zdolność wszechstronnego smaku — przytem ma szeroką podstawę zamiłowań estetycznych. Zaczął bowiem od malarstwa, które studjował poważnie w Londynie i w Paryżu (1802). Wprawdzie doprowadził tylko do średniego stopnia biegłości w portretowaniu,

ale studjum to wyrobiło w nim bystrość i subtelność wzroku, widoczną w jego sylwetkach i obrazkach piórem, pozwoliło mu także przez znajomość innych typów twórczości artystycznej na traktowanie sztuki jako zjawiska ogólnego, na zestawianie przykładów z obu dziedzin (malarstwo i literatura) dla udowodnienia praw estetycznych ogólnych. Obok zamiłowań malarskich ma także zamiłowanie do trzeciej sztuki, do sztuki aktorskiej. On pierwszy zrozumiał i ocenił wielkiego Keana, gdy z prowincji przyjechał do Londynu w r. 1814, on też zostawił znakomite sylwetki gry Sary Siddons, Kemble'a i innych aktorów, wreszcie z jego krytyk teatralnych wyrosły krótkie charakterystyki głównych osób dramatów i komedyj szekspirowskich p. t. *Characters of Shakespeare's Plays* (1817). Shakespeare'a znał rzeczywiście do głębi i jak w życiu społecznem chciał wszystko przymierzać do rewolucji, tak w literaturze skalą było dla niego dzieło szekspirowskie; widać to najlepiej ze szkicu; *Sir Walter Scott, Shakespear* (sic) *and Racine.* Inne recenzje teatralne dał w zbiorze p. t. *View of the English Stage* (1818). Następne dwa lata wypełnia praca wykładowa z zakresu literatury angielskiej. Wykłady te ukazują się zaraz w druku; są to bardzo dobre *Lectures on the English Poets* z uwzględnieniem poetów współczesnych (1819), *Lectures on the English Comic Writers* (1820), gdzie uderza śmiałe wprowadzenie Hogartha, jako naturalnego składnika tej gałęzi literatury i zwrócenie w ten sposób uwagi na całość kulturalnego życia narodu i wreszcie *Lectures on the Dramatic Literature of the Reign of Queen Elizabeth* (1820). Sztuce są poświęcone „Szkice o głównych angielskich galerjach obrazów“ (1824) i problemami sztuki zajmują się prze-

ważnie „Notatki z podróży po Francji i Włoszech“ (1826). Natomiast prawie wyłącznie polityką zajmują się „Political Essays with Sketches of Public Characters“ (1810). Politycznem można też nazwać dzieło Hazlitta o Napoleonie, w czterech tomach (1828—1830), które ujmuje postać Napoleona w glorji pierwszego konsula, tłumaczy wszystkie jego błędy, wykazuje jego genjalność. Dzieło to jednak nie potrafiło konkurować z monografją Scotta, ujętą ze stanowiska angielskiego patrjotyzmu (1827) i przyczyniło się przez kłopoty finansowe, które sprowadziło, do przyśpieszenia śmierci autora.

Trzy najważniejsze serje essayów, wydane za życia Hazlitta (a tutaj trzeba zaliczyć także zbiór dłuższych aforyzmów p. t. *Characteristics* z r. 1823), są niejednolite w swej treści (podobnie jak wcześniejszy zbiór *The Round Table* wydany w r. 1818), za przykładem essayów Montaigne'a, którego Hazlitt chętnie nazywał swoim mistrzem. Są to: *Table talk, or original Essays on Men and Manners* (1821—1822) z 33 essayami, *The Plain Speaker: Opinions on Books, Men and Things* (1826) i najważniejszy zbiór (1825) *The Spirit of the Age*. Dwa pierwsze nie mają prawie wcale politycznych sylwetek, choć aluzyj politycznych jest w nich sporo, naogół tematy można scharakteryzować, jako w pierwszej linji dotyczące układu pojęć społecznych *(manners)*, zwłaszcza w *The Plain Speaker*, w drugim zaś rzędzie, dotyczące kwestyj estetycznych, ale zawsze prawie rozważanych pod kątem społecznym. „Duch Czasu“ jest szeregiem znakomitych sylwetek o wszystkich prawie wielkich i „większych“ ludziach swego okresu. Hazlitt nie ogranicza się do literatury, zdaje sobie dobrze sprawę, że „duch czasu“ wyraża się prze-

dewszystkiem w teoretycznych rozważaniach, poprzedzających zwykle nieco literaturę piękną, a także i w działalności politycznej. To też rozpoczyna swoją serję poniekąd od weteranów, od Jeremjasza Benthama, utylitarysty, którego zasady zwalcza jako nie oparte na dobrej woli w duszy człowieka, i od Williama Godwina, którego działalność ocenia jako negatywne zwierciadło; przez ukazywanie niedościgłych horyzontów pokazało ono, jakie są granice (wcale dalekie) zasięgu ludzkiej woli. Z polityków jest tu Sir James Mackintosh, słusznie traktowany jako typ „niedokończony“, Sir Fr. Burdett, radykał, któremu jednak Hazlitt zarzuca opieranie się o tradycję historyczną (bo dla niego historja zaczynała się od r. 1790), filantrop Wilberforce, zaciekły konserwatysta Lord Eldon, posądzony o oportunizm; jest dalej Cobbett, rysowany z całą sympatją ze strony człowieka, który wie, co to jest walka, wreszcie lord Brougham, whig, według Hazlitta, wzór mówcy i polityka. Gromy padają na Malthusa za jego teorję, która może wywołać zniechęcenie ze strony ludzkości do ratowania siebie wobec nieuniknionej konieczności i zatracenie przez to szlachetnej strony duszy. Naturalnie, rysunek Gifforda jest pełen najciemniejszych barw jako człowieka umyślnie zatracającego swoją indywidualność. Krytyk z przeciwnego Giffordowi obozu, Jeffrey, jest traktowany jako przedstawiciel starego typu krytyki, skazanego na wymarcie. Jest portret kaznodziei Irvinga, przyjaciela Carlyle'a, który był jakby św. Janem Chrzcicielem w stosunku do ruchu oksfordzkiego, ale uniesiony własną retoryką skończył na dziwactwach sekty adwentystów. Jest wreszcie i Horne Tooke, jedyny nie żyjący w danej chwili pośród modeli portretowych

Hazlitta, typ rewolucjonisty, który niejako zastępuje samego autora. Z mniejszych poetów są Moore, Campbell, Crabbe i Hunt, trzej pierwsi surowo sądzeni, czwarty grzecznie zlekceważony jako poeta. Lamb i „Geoffrey Crayon“ [1]) przedstawiają chwalebnie prozę współczesną; z dramaturgów, kolega jego z dzieciństwa, James Sheridan Knowles, ma na samym końcu książki stronę dość wątpliwej pochwały. Z wielkich poetów są trzej lakiści, Walter Scott i Byron. Są to znakomite portrety, zwłaszcza Coleridge'a, w którym nawet styl, sama forma zewnętrzna, jest jakgdyby mimowolnem naśladowaniem jego stylu. „His mind is (as he himself might express it) *tangential*. There is no subject on which he has not touched, none on which he has rested“ (Umysł jego jest — jakby się on sam mógł wyrazić *styczny*. Niema przedmiotu, któregoby nie dotknął, niema przedmiotu, na którymby spoczął). Bystrość chwytania istotnych szczegółów objawia się np. w podkreśleniu zdania Wordswortha, że „nie dałby złamanego grosza za pejsaż (rysunek), któryby nie wyrażał pory dnia, klimatu, okresu świata, którynby miał ilustrować i nie miał w sobie charakteru c a ł o ś c i“ — dążenie Wordswortha do prawdy przyrody i do wydobycia z niej sensu, co można osiągnąć tylko przy poczuciu całości, jest tu zawarte doskonale. Przy Walterze Scott'cie intryguje go zagadka jakobityzmu i lojalizmu, która jest treścią narodowego poczucia Scotta i chociaż Hazlitt jej nie rozumie, przedstawia ją tak, że czytelnicy doskonale ją

[1]) Pseudonim Washingtona Irvinga, pierwszego wielkiego essayisty amerykańskiego, ale wtedy piszącego w Anglji i przeważnie na tematy angielskie; wśród szkiców jego zachowały się świetne obrazy życia obywatelskiego na wsi.

rozumieją. Szkic o Byronie, pisany jeszcze za życia Byrona, ale wydany w niezmienionej postaci po śmierci, podkreśla jego poleganie na samym sobie, jego *intensity* (silne napięcie uczuciowe), wydobywa wartość *Heaven and Earth* (szczegół zupełnie niezwykły w krytyce byronowskiej, a według mnie bardzo słuszny), wrażenie, sprawiane przez *Don Juana*, przypisuje jego poważnej stronie refleksji i pewnej mechaniczności kontrastu poważnych ustępów z „jaskrawemi ustępami“ (flashy passages). Southey jest, w stosunku do poprzednich szkiców, stonowany w rysunku na swoją korzyść. W dziwny sposób brak w tym obrazie Shelleya (którego Hazlitt nie lubi i mało ceni) i Keatsa; można jednak powiedzieć, że wyrastali oni „poza czas“, którego duchem była rewolucja. Czytając *The Spirit of the Age*, jesteśmy rzeczywiście w tamtych dniach, oglądamy „ducha czasu“ przez oczy autora, jako jego najbardziej żywej części.

Najjaśniej występuje to w pięknym szkicu „On the persons one would wish to have seen“. Jesteśmy na środowem zebraniu u Lamba i tam toczy się rozmowa, kogo z dawniejszych ludzi chcianoby zobaczyć, z kim z nich porozmawiać. Mimo niechęci Hazlitta do przeszłości politycznej, przeszłość kulturalna jest przezeń gorąco umiłowana. Nietylko główne postaci, ale i mniejsze wzbudzają zainteresowania (np. Fulke Greville, przyjaciel Sir F. Sidneya), nietylko literaci, ale i malarze i aktorzy, nietylko Anglicy ale i obcy, nietylko mężczyźni, ale i sławne kobiety. Atmosfera żywego zainteresowania, atmosfera serdecznej bliskości z temi postaciami staje się coraz intensywniejsza; budzi się w nas pewne gorączkowe napięcie, jako odblask napięcia uczestników tej rozmowy, budzi się u nas ta

sama potrzeba intuicyjnego wglądania w przeszłość i w dusze, jaka charakteryzuje ten cały okres. Życie rzeczywiste zlewa się z imaginacyjnem; ktoś wreszcie chciałby zobaczyć Don Kiszota — mam podejrzenie, że to sam Hazlitt, który może tak swoją autosyntezę określał. Lamb wywołuje wizję Guya Fawkesa, nieszczęśliwego bohatera spisku prochowego z r. 1605, fanatyka, a może i prowokatora — to moment rehabilitacyjny w romantyzmie, — i wreszcie Judasza, aby zobaczyć, jak wyglądał człowiek, który „zanurzywszy ręce w tej samej misie, co Syn Człowieczy, mógł Go potem zdradzić“ — to uwielbienie dla ideału. „Jest jeszcze jedna tylko postać, o której mogę po tem wszystkiem pomyśleć“ — ciągnął Lamb, nie wymieniając imienia, które niegdyś przybrało na siebie pozór śmiertelności. Gdyby Shakespeare przyszedł tu do nas, powstalibyśmy wszyscy na jego spotkanie; lecz gdyby t a postać weszła, upadlibyśmy wszyscy na kolana i usiłowali ucałować kraj Jego szaty“. Takim podniosłym akordem kończy się ta piękna rozmowa „w one lata“, charakteryzująca atmosferę środowiska, wśród którego wzrastał Hazlitt, środowiska, budującego swoją pracą zasadniczy plan kultury angielskiej XIX wieku.

Ostatni dwaj pisarze z tego szeregu essayistów: Walter Savage Landor, znany nam już jako poeta, i Tomasz de Quincey (1785—1859) pracują jako prozaicy przez całe następne pokolenie, ale są związani ściśle z okresem omawianym. Dla utrzymania się jednak w granicach naszego tematu wspominam szerzej tylko o pracy ich z przed r. 1831. W twórczości Landora są to *Imaginary Conversations*, wydawane od 1824 po r. 1829 w 5 kolejnych tomach; potem roz-

rosły się one jeszcze w liczbie tak, że liczą dzisiaj 150 numerów. Dialogi są prowadzone przeważnie między dwoma rozmówcami, rzadko między większą ilością osób, kilka z nich zaledwie jest podanych w postaci opowieści od autora. Forma „imaginacyjnych rozmów“ jest własnością Landora o tyle, że są to istotnie rozmowy, nie dialogi, toczą się prawie bez wyjątku między osobami chronologicznie współczesnemi i mają w sposobie ich prowadzenia, nie krępującego się oznaczonym tematem, ale robiącego wycieczki poza temat, charakter prawdziwej rozmowy, często, jak i prawdziwa rozmowa, nie kończącej się pointą, rozwiązującą „problem“ rozmowy. Jeżeli jednak kompozycyjnie essay Landora, bo za nic innego rzeczy tych uważać nie można, jest rozmową, to co do treści swojej wewnętrznej jest to tylko jednak, jak Flasdieck określa: „Zweiselbstgespräch“, dialog z samym z sobą. I jeden i drugi rozmówca reprezentują poglądy lub wątpliwości Landora, nie zaś poglądy swoje własne. Problem nigdy nie jest ustawiony na rzeczywistem kulturalnem tle, ludzie są historyczni, ale problemy są ogólne, wieczne, niezindywidualizowane w stosunku do epoki. Być może, że Landor chwycił się tego sposobu kompozycji w przeświadczeniu, iż pozwoli mu to na oddanie „pasji“ w chwilach napięcia dramatycznego — rzeczywiście jest pewna ilość rozmów, które można określić jako „dramatyczne“. Jest to np. rozmowa Ezopa świeżo nabytego jako niewolnika, z młodziutką Rhodope, niewolnicą z Tracji; w rozmowie tej Ezop broni się przed budzącem się do Rhodope uczuciem, ona zaś zaczyna sobie uświadamiać, że i ona go może kochać lub nawet już kocha — i druga między niemi rozmowa, kiedy Rhodope opowiada, jak została przez ojca z ko-

nieczności sprzedana; taką jest rozmowa Kościuszki z ks. Józefem, w której Kościuszko odrzuca myśl powrotu do ojczyzny, choć pointą rozmowy jest szczytne stanowisko o obowiązku wobec narodu bez myśli o wzajemności; do tej grupy należy rozmowa Beniowskiego z Afanazją w chwili ich odjazdu z Kamczatki (to są dwa polskie tematy u Landora), rozmowa cesarza Tyberjusza z Vipsanją, ukochaną małżonką młodości, z którą kazano mu się rozstać, przy sposobności późniejszego spotkania; konanie Marcellusa wobec zwycięzcy Hannibala, który mu udziela wiadomości o uratowaniu się od niewoli jego syna; rozmowa cara Piotra Wielkiego z synem Aleksym, kończąca się śmiercią (za sceną) syna na atak sercowy w chwili sądu nad nim, i najlepsza może z nich, rozmowa między Andrzejem Hoferem, Metternichem i cesarzem Franciszkiem, gdzie rozstrzyga się moment wydania obrońcy Tyrolu w ręce Napoleona.

Ale tych „dramatycznych dialogów“ jest niewiele. Inne ograniczają się do rozmowy na pewien temat bez napięcia sytuacyjnego, są *undramatic.* Landor był zanadto indywidualistą, aby móc stworzyć obraz namiętności drugich, aby być prawdziwym dramaturgiem i tylko sytuacje dramatyczne gotowe, same przez się pełne napięcia, dają patos jego scenkom. Ten podział na „dramatyczne“ i „niedramatyczne“ rozmowy jest przyjęty przy Colvina w jego biografji Landora, jest właściwie jedynym, jaki można tu zastosować. Wszystkie inne podstawy podziału nie wyczerpują całości essayów. Osoby rozmówców nie dają tej podstawy, bo np. lord Chesterfield i lord Chatham krytykują naukę Platona, arcydiakon Hare i Walter Landor mówią na temat ortografji. To też podział Forstera: rozmowy

klasyczne, władców i mężów stanu, literatów, sławnych kobiet, z koniecznym rozdziałem: „różne rozmowy“, nie może zadowolić. Crump dzieli je według charakteru rozmowy i tematu, a zatem bierze dwie podstawy, co sprawia poważne trudności. Helena Richter układa je przejrzyściej na sylwetki, rozmowy sytuacyjne i dyskusyjne, te ostatnie dzieląc dalej na religijno-społeczne, literacko-krytyczne, filozoficzne i filologiczne.

Podział ten pozwala zaobserwować bogactwo poruszonych tematów, do których przedstawienia bierze Landor postaci z ogromnej swej lektury historycznej; są tu przedstawiciele filozofji greckiej, literatury rzymskiej, średniowiecza angielskiego, włoskiego renesansu, Francji XVII i XVIII wieku, są i Niemcy, dość dziwacznie przedstawieni (Kotzebue i Sand, Sand i Blücher), Turcy i Hiszpanie — najliczniej jednak jest reprezentowany okres przedrewolucyjny i porewolucyjny, a wśród tych postaci najwięcej naturalnie jest Anglików. Landor sam pojawia się w sześciu dialogach, z tych dwa prowadzi z Southeyem na temat współczesnej literatury.

Całość swoich poglądów politycznych, społecznych i religijnych zawarł Landor w najdłuższej z wszystkich rozmów: Wiliama Penna i lorda Peterborough, który odwiedza swego przyjaciela kwakra w zakładanej przez niego Pensylwanji. Landora określił Carlyle jako człowieka, którego „pierwiastkiem jest czysty bunt“ i określenie to jest słuszne. Landor jest w poglądach swoich whigiem z czasów rewolucji, to znaczy ujmuje sprawy z punktu widzenia wyłącznie politycznego, nie rozumie zupełnie punktu widzenia społecznego w przeciwieństwie do Hazlitta; jest daleki od wszelkiej demokracji; w spra-

wie religji stoi na stanowisku satyryka-deisty, który w każdym kulcie widzi jedynie zamaskowane dążenie pewnej kliki do wywierania przemożnego wpływu. Landor jest przedłużonym zbyt daleko kierunkiem myśli rewolucyjnej XVIII wieku, jest właściwie typem psychologicznym bardzo bliskim Byronowi, którego dziwnie, podobnie jak i Hazlitt, nie znosił, będąc zarazem serdecznym przyjacielem Southeya, stanowiącego, jeżeli nie zasadnicze, to w każdym razie znaczne przeciwieństwo do Byrona; zjawisko to wygląda niemal na paralelizm do działania praw przyciągania i odpychania elektryczności. XVIII-wieczność Landora objawia się w jego niechęci, jeżeli nie pogardzie dla Platona, a uwielbieniu dla Miltona, w którym wyczuł istotną strunę: bunt, czyniący Miltona ukochanym poetą XVIII wieku, będącego jednym ciągiem przygotowania się do buntu; objawia się też w jego niechęci do katolicyzmu. Jako filozof życiowy może być Landor zaliczony do epikurejczyków. Epicurus jest rozmówcą w czterech dialogach; jeden z nich, między nim a dwiema młodziutkiemi uczennicami, z wkładką w postaci odegranego przez nich dialogu między Peleusem i Tetydą, należy do najlepszych dialogów Landora. Ideał społecznego porządku widzi Landor w mądrej oligarchji — stoi już prawie na progu „kultu herosów“, który jest zamaskowaną formą oligarchji. Mały wpływ Landora, pomimo pięknego stylu, nawskróś przejrzystego, pomimo epigramatyzmu wyrażeń i umiaru w obrazach, tłumaczy się z jednej strony brakiem skupienia treści w obrębie „rozmowy“, więcej jednak z drugiej strony ową XVIII-wiecznością, już przeżytą w tym czasie, ową wyłącznością poli-

tycznego stanowiska w okresie, gdzie trzeba było rozwiązywać sprawy społeczne.

Do jego prozaicznych rzeczy należą jeszcze *The Citation and Examination of Will. Shakespeare* (1834), czyniąca z anegdoty o kłusownictwie nieco przedługą scenę sądu nad młodym Shakespearem, w której chłopak przekonywa niemal do siebie surowego sędziego, Sir Tomasza Lucy'ego, ale kończy sprawę ucieczką przez okno, wiodącą go naturalnie do Londynu i do karjery dramaturga — dalej *Pericles and Aspasia*, w listach tych dwojga i innych osób mająca dać obraz złotego wieku Aten, i wreszcie „Pentameron", będący rozmową chorego Boccaccia z Petrarką, przeważnie o Dantem, którego Landor ceni jako polityka, nie bardzo uznaje jako poetę. Trzeba dodać dla uzupełnienia obrazu, że Landor nie uznawał także i Goethego, twórcy europejskiej myśli XIX wieku.

Szkice ostatniego wielkiego essayisty, Tomasza De Quinceya, dzielą się na dwie grupy. Jedne — i tych jest przeważna część — są artykułami, pisanemi dla wielkich magazynów torysowskich o charakterze półnaukowym z zakresu filozofji, filozofji historji, czystej historji, ekonomji politycznej i historji literatury niemieckiej i angielskiej (z szeregiem sylwetek współczesnych, zwanym „Portrait Gallery"). Był w nich propagatorem myśli niemieckiej, narówni z Carlylem, i wyznawcą polityki konserwatywnej, kierującej się przedewszystkiem ku opiece serdecznej nad warstwami biednemi, których nędzę miał sposobność poznać w czasie napół przypadkowego, napół dobrowolnego kilkomiesięcznego pobytu wśród parjasów ówczesnego Soho w Londynie, w młodziutkim wieku 17 lat. Te „szkice" jednak powstały prawie wszystkie po r. 1830, nie należą zatem

do naszego okresu. Pisane były w Edynburgu, dokąd przeniósł się De Quincey dla względów materjalnych, spędziwszy uprzednio przeszło dwadzieścia lat w „okolicy jezior“. Wspomnienia stamtąd, zatytułowane: *Reminiscences of the English Lake Poets* należą do drugiej grupy, ważniejszej choć mniejszej rozmiarami, do grupy szkiców, które choć tylko częściowo pisane przed r. 1831, należą jednak przez swoją treść i formę kompozycyjną do tegoż okresu. Pierwszemi z tej serji są *Confessions of an English Opium Eater*, wydane w r. 1821 w „The London Magazine“; jest to pierwsza wogóle rzecz De Quinceya, który zaczął późno pisać, spędzając poprzednie lata na szukaniu swej drogi. „Wyznania“, pamiętnik dzieciństwa i młodości, w dzisiejszej swej postaci z r. 1856 znacznie rozszerzony w porównaniu z tekstem pierwotnym, pokazują nam te wysiłki samotnika-marzyciela, który wreszcie znalazł spokój i szczęście w małżeństwie z dziewczyną z ludu z „okolicy jezior“, i w umiarkowanem używaniu opjum, wprowadzającem go w jedyny jego realny świat — świat snów. De Quincey broni używania opjum, rozpowszechnionego wtedy zwyczaju, w postaci zażywania go w kroplach lub w proszku, broni go jako środka rozkoszy estetycznej, jako momentu wyzwolenia imaginacji, siły, która przecież tworzy — według teorji romantycznej — świat rzeczywisty. W jednym z najpiękniejszych essayów *The English Mail Coach* (1849) trzecia, końcowa część nosi tytuł *Dream Fugue* i przedstawia sen, który się w życiu Quinceya powtarza (jest zatem rzeczywistością, jakby Shelley sądził), sen, którego składowemi elementami są: *The Glory of Motion* i *The Vision of the Sudden Death.* Takie tytuły mają dwie pierwsze części essayu, krótkie nowele na te-

mat wspaniałego pędu królewskiej poczty konnej i szczęśliwie w ostatnim momencie unikniętej katastrofy rozbicia małego wózeczka z parą zakochanych przez pędzącą pocztę z uśpionym woźnicą — te dwa tematy wiążą się w przepyszną „fugę snu“. Wielka wrażliwość De Quinceya sprawiała, że w życiu ciągle widział tajemnice, każde zdarzenie życiowe kryło jakieś niewytłumaczalne spotkanie się z niedającemi się odgadnąć siłami. W serji zwanej *Suspiria de Profundis*, planowanej jako dalszy ciąg „Wyznań“, jest essay *Levana and Our Ladies of Sorrows*, gdzie trzy postacie Matek Bolesnych przedstawiają treść poglądu poety na świat: są to Mater Lachrymarum, ból świata w obliczu śmierci ukochanych, Mater Suspiriorum, nędza świata, i Mater Tenebrarum, tajemnica duszy ludzkiej — ta jest najstraszniejsza. Zdawało mu się, że w snach dochodzi do zrozumienia tych zagadek przez obleczenie ich w formę obrazu, który je niejako zbliżał, pozwalał się w nie wpatrywać i zdradzał poniekąd ich wewnętrzną treść. O snach opowiadają też najpiękniejsze ustępy jego essayów. Obrazom snów, które zawsze mają podkład przeżycia poprzedniego na jawie, zatem są przeniesieniem w inną formę życia tej samej treści, odpowiada doskonale forma zewnętrzna essayów De Quinceya, istotnych poematów prozą. Styl jego jest pełen dźwięków jakby rozkołysanego melodyjnie dzwonu, rytm ma charakter fali morskiej o nierównomiernym takcie podnoszenia się i opadania, ale jako całość bezwzględnie harmonijnym. Przepiękny jest sen, w którym nędza Londynu uzmysławia się w postaci ulicznej dziewczyny, Anny, która go uratowała od śmierci głodowej, i w tłumie twarzy, wśród których ona znika beznadziejnie.

Sny są zatem artystycznym tworem De Quinceya. Kilka jego nowelek należy do słabszych rzeczy, z wyjątkiem *The Spanish Military Nun* (1847), wolnej przeróbki historycznego artykułu z *Revue des deux Mondes*. Humor, jaki De Quincey wlał w to opowiadanie, czyni je jego wyłączną własnością. De Quincey bowiem posiadał dużo swoistego humoru, który chętnie przebywał na granicy groteski. Przykładem tego jest *On Murder considered as one of the Fine Arts* (cz. I, 1839), gdzie stara się napół serjo napół żartem w postaci odczytu, wygłoszonego przez jednego ze sławnych zbrodniarzy na zebraniu „The Connaisseurs in Murder“, przedstawić psychologiczny problem przymusu do morderstwa. Scena pukania w „Makbecie“ (po morderstwie Dunkana) znalazła w nim świetnego interpretatora *(On the knocking at the gate in Macbeth)*. Pewna groteskowość sposobu patrzenia na świat tłumaczy postawienie problemu rehabilitacji Judasza jako człowieka, który wydaje Chrystusa dlatego, aby zmusić Go do przyśpieszenia wykonania proroctwa o przyjściu Izraelitów do królowania na ziemi. Ten „rehabilitacyjny“ prąd — to naturalnie wybitnie romantyczne znamię. „Reminiscencje o poetach jezior“ ukazywały się w *Tait's Magizine* przez szereg lat od r. 1844 począwszy i przez swe niedyskrecje sprawiły przykrość wielu jego znajomym; znaczenia „dokumentu“ nie posiadają wobec wielu nieścisłości, ale oddają dobrze nastrój życia tamtych stron i tamtych czasów, choć trzeba dodać, że De Quincey, który hojną ręką wspomógł Coleridge'a, jeszcze sobie nieznanego, osobiście poznał wielkich poetów w okresie, kiedy ich zasadnicze dzieła już były powstały, po roku 1807. Strona literacka, zewnętrzna jest bardzo piękna. Szkice te i inne zostały

później przez niego przerobione jako *Autobiographical Sketches* i to przerabianie autobiograficznego materjału jest charakterystycznym dla De Quinceya szczegółem, który narówni stawiał treść i formę, który domagał się sztuki „uprawiania rozmowy". Stoi on już na samej granicy, bardzo niebezpiecznej — jeden krok dalej, a zacznie się przewaga formy nad treścią. De Quincey jednak utrzymuje oba te składniki dzieła artystycznego w prawdziwej równowadze tak, jak umiał utrzymać miarę w życiu w stosunku do ulubionego opjum. Należy zatem jeszcze do pełnej romantycznej poezji. Jak nadmiar opjum zniszczyłby człowieka, tak nadmiar fantazji, nadmiar „formy" sprowadzi rozkład romantyzmu.

Bibljografja

Artykuły:

Bagehot W.: The First Edinburgh Reviewers (1855) Lit. Studies I. — Stephen L.: De Quincey; Landor's Imaginary Conversations; Hazlitt; The First Edinburgh Reviewers (Hours in a Library, t. I i II, 1876). 1917 i 1920.

Saintsbury G.: Sidney Smith, Jeffrey, Hazlitt, Wilson, De Quincey, Cobbett, Lockhart w „Essays in English Literature", t. I i II. 1923.

Ker W. P.: Hazlitt (Essays and Studies by the Members of the English Association t. VIII). 1922.

Graham W.: Some Infamous Tory Reviews. „Studies in Philology", XII. 1925.

Szkice monograficzne:

Richter Hel.: W. S. Landor. „Anglja" t. LI i LII. 1926/7.

Taż sama: De Quincey. Engl. „Studien", t. 58. 1924.

Flasdieck: W. S. Landor und seine Imaginary Conversations. „Engl. Studien", t. 59. 1925.

Monografje:

G. K. Chesterton: William Cobbett. 1927.

Lucas F. V.: The Life of Charles and Mary Lamb. 1921. (Rzecz wprost znakomita jako drobiazgowe a zajmujące studjum tych postaci).

Birrell A. Hazlitt (English Men of Letters). 1902. (Rzecz dobra, natomiast monografją słabą jest:) Douady J.: Vie de W. Hazlitt, l'essayiste. 1907.

Salt R. S.: De Quincey. 1904. (Krótka, ale dobra charakterystyka twórczości).

Wydania:

Cobbett's Rural Rides edited by Edw. Thomas (Everyman's Libr.).

Mitford M. R.: Our Village ed. by Anne Thackeray Ritchie. 1926.

De Quincey: Confesions of an English Opium Eater ed. by G. Douglas (Everyman's Libr.).

Lamb: The Works in Prose and Verse of Charles and Mary Lamb ed. by Th. Hutchinson.

Hazlitt: The Spirit of the Age ed. by A. R. Waller; Table Talk ed. by Ern. Rhys.

Innych wydań, jako niezaopatrzonych wstępami i uwagami, nie cytuję.

ROZDZIAŁ XII

Mniejsi autorowie okresu 1815—1831

Ostatni rozdział niniejszej pracy ma charakter dłuższej noty. Dzieje się to z dwóch powodów. Po pierwsze: nadaję mu ten charakter dla uniknięcia nieporozumienia co do czasu trwania działalności wymienionych tu autorów; z małemi wyjątkami bowiem wszyscy oni pracują jeszcze nadal po r. 1831 i często nawet najlepsze ich rzeczy ukazują się w latach wcześnie wiktorjańskich; nie są typowymi przedstawicielami romantyzmu, zamkniętego w powyższych datach. Po drugie zmuszony jestem do tego ilością materjału literatury. Materjał ten bowiem jest bardzo obfity. Widać wyraźnie skutki odrodzenia kulturalnego przez wprowadzenie nowych haseł, widać także, że młodzi autorowie skorzystali wiele z nauki, doświadczenia i przykładu starszych. Ale równocześnie ten materjał jest średni, często mniej niż średni. Potrzeba pisania jest wielka, jest to oznaka rozbudzonego życia umysłowego. Do pracy pisarskiej zabierają się osoby, które w innych warunkach nie odkryłyby w sobie same swych zdolności: jedynie współżycie z wielkimi twórcami okresu romantycznego uczyniło je także współpracownikami. Jak zawsze, zastęp mniejszych autorów dzieli się na dwie grupy, na naśladowców, nie wnoszących nic trwałego do kultural-

nego życia, i na talenty, których działalność w danym okresie pomagała utrzymywać się życiu duchowemu społeczeństwa na poziomie, umożliwiającym korzystanie z dzieł większych od nich twórców. Talent tem się różni od genjusza, że w twórczości jego odgrywają większą rolę elementy zewnętrzne dzieła, t. j. treść i forma zewnętrzna, podczas gdy twórczość genjusza koncentruje się w treści wewnętrznej (idei) i formie kompozycyjnej, którą genjusz stwarza lub wydoskonala, zmieniając pewne szczegóły struktury. Forma zewnętrzna została, jak widzieliśmy, wzbogacona pracą poprzednich twórców — prostota rytmiki Wordswortha, rytmika nastrojowa „Christabel“ Coleridge'a, stanca „Childe Harolda“, oktawa „Don Juana“, tercyna Shelleya, ośmiozgłoskowy wiersz Scotta, nowy styl powieściowy Jane Austen, to tylko najważniejsze typy tej formy, które zostały w całej pełni wyzyskane przez następców, również korzystających z nowych typów kompozycyjnych. Ale stwierdźmy tu odrazu: te nowe typy kompozycyjne, jak np. essay i fragment, stają się manierą, bo użycie ich nie płynie z istotnej potrzeby wypowiedzenia nowej idei, lecz jest tylko momentem pracy, świadomie wybierającej wzory tworzenia. Nie należy też szukać głębszych idej w twórczości mniejszych autorów tego okresu i ocena ich krytyczna pracy musi się ograniczyć do zwrócenia uwagi na treść zewnętrzną ich utworów, wykazującą duże bogactwo motywów. W tem leży ich zasługa względem współczesnych i w tem leży ich wartość historyczna, ale tylko historyczna, nie życiowa; są oni wyrazem „mody“ literackiej i oni sami tę modę tworzą. Dla czytelnika nie angielskiego krótkie wiadomości o nich muszą wystarczyć dla histo-

rycznego zaokrąglenia tematu książki. Dlatego też rozdział ten musi mieć charakter dłuższej noty jedynie.

Pośród tematów twórczości (a byłoby pożądane, aby ktoś ujął romantyzm angielski jako całość od strony tematów) wybijają się na pierwsze miejsce Włochy, ich literatura, ich sztuka, historja polityczna i obyczajowa, stosunki współczesne. Przypominam, że Włochy pojawiają się w tej postaci w twórczości Byrona, Shelleya, Rogersa, Hazlitta, Keatsa w tym właśnie okresie. Wielkim prologiem tego kierunku był znakomity przekład „Boskiej Komedji“, dokonany białym wierszem przez F. H. Cary'ego, (w r. 1806: „Piekło“, w r. 1814: całość), który jednak dopiero w r. 1818 zwrócił na siebie uwagę, ale też odrazu został uznany za przekład klasyczny i jako taki (z poprawkami tłumacza z r. 1844) przeszedł na stałe do literatury angielskiej. Od włoskiego tematu zaczyna też swoją działalność pisarz, wymieniany zwykle tuż po wyżej wspomnianych autorach i związany z niektórymi z nich bliżej, James Leigh Hunt. Urodzony w r. 1785, Leigh Hunt zadebiutował wcześnie w r. 1801 zbiorkiem „Juvenilia“, trzykrotnie wydanym w ciągu dwóch lat i zapowiadającym zdolność łatwego rymowania. Pisanie stało się jego istotnym zawodem. Po krótkiej służbie rządowej zaczął razem z bratem Johnem wydawać pismo polityczne opozycyjne, a raczej szereg pism, z których jedno „The Examiner“ od r. 1808—1821 miało często dobrych współpracowników i wsławiło się procesem, wytoczonym ich redaktorom w r. 1812, zakończonym skazaniem ich na dwuletnie więzienie i grzywnę. Więzienie to, które Hunt spędził razem z rodziną w wybitym różowemi tapetami pokoju w prowincjonalnem więzieniu, z ogród-

kiem, uprawianym własnoręcznie, i z którego prowadził nadal „Examinera“, przysporzyło mu mnóstwo przyjaciół, między innymi Shelleya i Keatsa i wprowadziło go, jako ofiarę, na wyższy stopień poważania literackiego, niż mu się jako pisarzowi i człowiekowi należał. Leigh Hunt był wybitnie przeciętną osobistością, bez ustalonych zasad politycznych, które miały raczej charakter satyrycznej opozycji i pozbawione były pierwiastku twórczego, osobistością o mało wyrobionym smaku artystycznym, przybierającym formy sentymentalnego zachwytu. Keats, poznawszy prędko wartość istotną Hunta, odsunął się od niego, gdyż, według niego, Hunt posiadał „zdolność czynienia z każdej rzeczy pięknej rzeczy obrzydliwej przez dodanie do niej słodyczy“. Niemniej jednak zawdzięcza mu on formę zewnętrzną „Endymiona“, i niestety, także napaści na siebie, jako na jego zwolennika, kierowane przez torysów na całą „Cockney School“, której widomą głową miał być Leigh Hunt. „Cockney“ oznacza londyńczyka z warstwy małomieszczańskiej i rzeczywiście wiele z tej prowincjonalności jest w twórczości Leigha Hunta. Twórczość ta była ogromna, obejmowała essay literacki i społeczny, krytyczne wydania wypisów poetyckich z literatury angielskiej i włoskiej, satyrę polityczną i literacką, opowieść romantyczną, liryki i tragedję (*The Legend of Florence*, 1842), dobrą autobiografję (1852) i mniej dobry pamflet na Byrona (1828), szereg przekładów z literatury włoskiej, należących do najlepszych rzeczy w tym zakresie. W całej tej twórczości, przeważnie pojawiającej się na łamach pism, wydawanych z nieświetnym rezultatem finansowym przez Hunta do końca życia niemal (1859, gdyż dopiero w ostatnich swych latach nie potrzebował przy pensji

rządowej wysiłku pracy piórem dla utrzymania licznej rodziny), w całej tej twórczości małomieszczańska płytkość Hunta przejawia się nieumiejętnym doborem tematów, zbyt wielkich dla jego pióra i wielkim brakiem taktu w odnoszeniu się do osób i chwil współczesnych, który wywołał przesadną, krzywdzącą w karykaturze sylwetkę Harolda Skimpole'a w *Bleak House* Dickensa. W essayach, gdzie tematy czerpie Hunt ze swojej sfery życiowej, tematy drobne, któreby odpowiadały jego przeciętności sądu i smaku, psuje Hunt sprawę przez zupełny prawie brak humoru; zamiast uznać je za wystarczające w swej „drobiazgowości", Hunt robi je jedynie punktem zaczepienia dla refleksyj, obliczonych na szerszą skalę, które jednak tej skali nie osiągają. To udawało się tylko Hazlittowi. W dorobku jego poetyckim najlepszym jest bezwarunkowo mały apolog *Abu Ben Adhem* z tezą, że miłość do ludzi jest miłością do Boga, i *Captain Sword and Captain Pen*, przeciwstawiający sławie ludzi oręża (w satyrycznych rysunkach Napoleona i Wellingtona), sławie opartej na męce całych mas ludzi, sławę ludzi pióra, pracujących cicho i bez rozgłosu, ale zwyciężających zawsze mężów wojny. „Nimfy" z r. 1818 w strofach o dobrej rytmicznej budowie są próbą wydobycia treści mitów greckich o naturze, o jej dodatniej działalności, o grze jej sił, w postaci stworzenia obrazów różnych typów nimf ze zjawisk natury; najlepiej jeszcze wypadła próba z chmurami, ale porównanie tego ustępu z „Chmurą" Shelleya wykaże odrazu różnicę między mitem Shelleya, który rozumiał wewnętrzne życie przyrody, a pojmowaniem przyrody przez Hunta, który znał ją tylko zewnętrznie, lubił sentymentalnie (*Our Cottage*), traktował jako temat do „fantazji"

literackiej. Jego powieści „romantyczne“ *The Story of Rimini* (pisana w więzieniu — wyd. w r. 1816) *Hero and Leander* (1819), *Bacchus and Ariadne* (1819), *The Gentle Armour* (1822) i *The Palfrey* (1832) są obrazkami rodzajowemi, mającemi wybitny charakter oleodruków. Jako dowód złego smaku Hunta dość przytoczyć szczegół z opowieści o Francesce z Rimini, stanowiącej genjalny epizod „Piekła“ w swej tragicznej krótkości, rozwleczonej tutaj na 1800 wierszy. Hunt daje nam tylko jedną rozmowę, jedną wymianę słów między kochankami i brzmi ona w ten sposób:

„May I come in? said he — it made her start,
that smiling voice; she coloured, pressed her heart
a moment, as for breath, and then with free
and usual tone said: „O yes! certainly!“

(„Czy mogę wejść?“ — rzekł; poruszyła się na ten wesoły głos; zaczerwieniła się, przycisnęła na chwilę serce, jakby szukając oddechu, potem swobodnym i zwykłym głosem rzekła: „O tak! proszę“).

Na podobnej skali kreślone są uczucia innych „heroin“ Hunta, których namiętność ma przeważnie charakter wstydliwości pensjonarskiej (Bacchus i Ariadna). Jego satyry literackie: *The Feast of the Poets* (1811, przerabiane w r. 1815 i później) i *Blue Stocking Revels* (1837) są wyrazem opinji przeciętnej publiczności, ale okazują zupełny brak dowcipu w szczegółach kompozycyjnych; satyra na Gifforda *Ultracrepidarius* (1823) dodaje do tego braku dowcipu jeszcze pewną brutalność. Wielki polityczny poemat *The Descent of Liberty* (1815) jest pamfletem na Napoleona, występującego tu jako złowrogi „Enchanter“, którego pokonywa wolność przy pomocy genjuszów czterech państw: Anglji, Rosji, Prus i Austrji i po-

zwala nam zrozumieć nastroje angielskie ku końcowi męczącej wojny z Francją; na ich tle można pojąć opozycję społeczeństwa przeciw politycznym ideom Shelleya. Wogóle do poznania przeciętnej czytającej publiczności współczesnej studjum Hunta jest rzeczą niezbędną i fałszywy „romantyzm“ lat 1830—1850 da się z łatwością dostrzec już w jego twórczości, która jest naturalnie nie źródłem, ale pierwszym jego symptomem. Od niego rozpoczyna się naocznie rozkład romantyzmu, zwracającego się obecnie więcej ku treści zewnętrznej. Jego cela więzienna, wytapetowana różowym papierem w desenie z róż i zamknięty ogródek z ciętemi krzakami róż, stała się mimowolnym symbolem zasłaniania beztreściwą formą samej idei, o którą walczył romantyzm prawdziwy.

Z najbliższego otoczenia Hunta włoskiemi tematami zajmował się John Hamilton Reynolds (1796—1852), przyjaciel Keatsa. Dwaj przyjaciele snuli plan wydania *Tales from Boccaccio* i częściowem wykonaniem tego programu była „Isabella“ Keatsa i dwie powieści Reynoldsa: *The Garden of Florence* i *The Lady of Provence* (1821). Reynolds przedstawia typ marzycielski romantyczny z drugiego okresu, w twórczości jednak nie ma własnej indywidualności i wyraźnie poddaje się wpływowi Keatsa, nie osiągając plastyki jego wyrazu; poezja jego, obejmująca kilka tomików, od r. 1814 począwszy, ma koloryt pełen srebrnych półtonów i mglistych obrazów. Za charakterystyczny znak zmiany nastrojów można uważać doskonałą jego parodję „Piotra Bella“ (1819): *Peter Bell the Second* (dlatego Shelleyowska satyra nazywa się *Peter Bell the Third*), która zarazem jest satyrą na Wordswortha z okresu „Ballad Lirycznych“.

Podobnie nie posiada własnej indywidualności poeta, zapowiadający się w pierwszej chwili doskonale, ale wkrótce przebrzmiały, Bryan Waller Procter, pisujący pod pseudonimem „Barry Cornwall“ (1787—1874). Późniejsze jego życie było wypełnione pracą adwokacką i pracą na stanowisku rządowem opiekuna nad szpitalami dla obłąkanych, ale w okresie 1819—1832 poświęcał się Procter twórczości poetyckiej. Procter jest wyraźnie opanowany wpływem Byrona, wybiera do swoich „Scen dramatycznych“ sytuacje, kończące się tragicznie, o podkładzie pesymistycznym, ale różni się od Byrona w dwóch momentach: po pierwsze pesymizm ten jest czysto literacki, bo Procter nie próbuje i nie chce rozwiązywać zagadnień życiowych i używa tragicznych pomyłek jedynie jako aparatu kompozycyjnego dla wywołania efektu — po drugie: typ bohatera byronicznego ma u niego uzasadnienie bardziej psychologiczne, niż mieli je — pozornie — bohaterowie Byrona. Ci ostatni, jak zaznaczałem, mieli za sobą zagadkę prawdy życiowej i stąd ich moralność nazewnątrz była problematyczna. U Proctera są to przeważnie psychopaci, jak np. *Marcin Colonna*, melancholik z urodzenia, który sprowadza katastrofę małżeńską właśnie przez swoje usposobienie (1820). Stąd powitano go odrazu jako „moralnego Byrona“, z czego się Byron wyśmiewał w *Don Juanie* (XI, 59), przyjmując zresztą z początku z uznaniem próby pióra swego kolegi z Harrow. Ale i on wyrażał się później o nim lekceważąco, a wcześniej zorjentował się w braku treści poezji Proctera bystry krytyk, Shelley. Wielkie wrażenie wywołała dramatyczna sztuka Proctera „Mirandola“, opracowująca temat ten sam, co „Don Carlos“ (i nawet mająca po-

niekąd źródło w opowieści Markiza Pozy z I aktu) z „czarnym charakterem“ w postaci spowiednika Gheraldiego [1]). Samo rozwiązanie jednak szwankuje wskutek naciągania szczegółów, choć dramat zawiera zupełnie mocne sceny. Procterowi trzeba przyznać jedną jedynie zasługę: stworzenie „fragmentów dramatycznych“. Są to krótkie utwory, przedstawiające sam moment katastrofy. Przeważnie czerpie on do nich temat z nowel Boccaccia, stwierdzając w ten sposób pojęcie, że nowela jest w istocie swojej „opowiedzianą“ tragiczną katastrofą i że jako taka nie ma nic wspólnego z powieścią. W dwóch czy trzech wypadkach dostarczają tragicznej katastrofy tematy z mitologji greckiej, pojawia się także tragiczna postać Juljana Apostaty, typowa dla późniejszej romantycznej treści myślowej. W epickich opowieściach, pisanych przeważnie zwrotkowo (pod wpływem „Beppa“ i „Don Juana“), również pojawiają się włoskie tematy. *A Sicilian Story* (1820) ma ten sam temat, co *Izabella* Keatsa, a sentymentalizm pozbawionego wybitnej indywidualności Proctera wyraża się doskonale w zmianie szczegółów opowieści: kochanek Izabelli (tu nazwany Gwido) jest w randze społecznej o wiele wyższej, niż masztalerz Keatsa i Boccaccia, Izabella zaś w wazonie grzebie nie głowę, lecz serce kochanka. Jest to ten sam rys, który charakteryzuje i Hunta i mówi wyraźnie o rozkładzie romantyzmu, choć Procter posiadał o wiele wyższą od Hunta zdolność odczuwania wrażeń estetycznych. *English Songs*, wydane w r. 1832, są naogół dość bez-

---

[1]) Nawiasem dodam, że trzy córki poety przeszły na katolicyzm, jedna z nich, Adelajda, była poetką katolicką wcale wysokiej miary.

barwne, choć mają dobrą formę; zasługuje na podkreślenie zwrócenie uwagi na błędy w układzie społecznym np. na prostytucję *(Within and Without, a London Lyric)* i na problem nędzy *(The Poor House)*.

Do tej grupy społecznej należy także Ebenezer Elliott (1781—1849), robotnik i później właściciel fabryki, któremu katastrofa finansowa we wczesnej młodości nie pozwoliła na twórczą pracę poetycką, zapowiadającą się dobrze pierwszym utworem *Vernal Walk* (1801), będącym reakcją młodego umysłu, zatrudnionego wyłącznie sprawami i pracą fabryki w mieście, na wrażenia z pobytu na wsi, wrażenia o wartości rewelacyjnej. Dopiero jednak po dwudziestu latach korzystne finansowe warunki, stworzone własną pracą, pozwoliły Elliottowi zająć się znowu twórczością literacką, tę zaś poświęcił przeważnie obronie praw robotników przeciw zakusom własności ziemskiej w monopolizowaniu dostawy zboża. Najważniejszy zbiór jego poezji nosi tytuł: *Corn Law Rhymes* (1828) i jest jednym z pierwszych etapów walki z cłami ochronnemi agrarnemi, zakończonej zwycięstwem warstw robotniczych w r. 1846. *The Village Patriarch* (1829), pisany tercyną w 10 księgach, wciąga i drobnego rolnika w zakres tematów pracy poety i stara się przedstawić przy pomocy szeregu niezawsze związanych epizodów głęboką nędzę wsi. Forma Elliotta niezawsze jest dobra, czasem zbyt nachyla się ku pieśni jarmarcznej, jednak najlepiej znane jego rzeczy, jak np. *Child, is the father dead?* zawdzięczają swoje powodzenie podłożeniem pod popularne melodje ludowe. Przekształcał je w ten sposób Elliott na bojowe narzędzia i niezawodnie piosenki jego trzeba uważać za ważny szczegół w politycznej walce wsi i miasta, która w tych

czasach przybiera coraz ostrzejszą formę. Dodać jednak należy, że bojowość ta nie ma wcale charakteru podżegania do walki, przeciw czemu Elliott zawsze się zastrzegał, bo raczej chce działać szlachetnie przez wzruszanie uczucia. Elliot zbyt często naśladuje wzory swoich poprzedników, Goldsmitha, Crabbe'a i Montgomery'ego, aby mógł być uznanym za wybitniejszy talent, ale tam, gdzie pisze na podstawie obserwacji i w pełni współczucia, to jest kiedy daje obrazki z nędzy życia fabryki, obrazki realistyczne, jak np. trudności nieobznajomionego z pracą fabryki emigranta ze wsi *(Love)*, twórczość jego ma swój odrębny charakter, który każe pomieścić go w rzędzie późniejszych autorów tego okresu. Przytem trzeba uważać go za typowe zjawisko. Oto społeczny podkład romantyzmu występuje tu wyraźnie. Twórczość wielkich poetów obracała się w zakresie wielkich ogólnych zagadnień społecznych i związała w ten sposób ściśle literaturę z życiem społecznem. Pod wpływem tego twórczość mniejszych poetów zajmuje się problemami poszczególnemi, drobniejszemi, przemijającemi; literatura staje do walki o hasła chwili, nie jako satyra intelektualna, jak to było w wieku XVIII, ale najpierw: jako uczuciowa pieśń liryczna (Elliott, Hood, E. Barret-Browning i t. d.), rozszerzając ten bojowy ton w niedługim czasie na essay (Carlyle, Ruskin), potem na powieść (Dickens, Mrs. Gaskell i t. d.) i wreszcie stosunkowo późno na dramat (Shaw, Galsworthy), zagarniając w ten sposób całe pole twórczości literackiej, w myśl postawionej przez romantyzm zasady, że sprawy życia: i jednostki i społeczeństwa reguluje się uczuciem.

Dla Elliotta piękno natury, które silnie odczuwał, było wytchnieniem, ale zdawał sobie sprawę, że

w danej chwili na życie wiejskie należało patrzeć z punktu widzenia kwestji rolnej, a nie wyłącznie z punktu estetycznego, choćby w tem ostatniem ujęciu kryła się nawet głęboka myśl moralna wychowania przez naturę (Wordsworth). Natomiast to piękno natury było wszystkiem dla Johna Clare'a, poety z ludu, który całą swoją twórczość poświęcił opiewaniu tego piękna, odczuwanego bardzo silnie wobec niezwykłej wrażliwości nerwowej. Syn prostego wieśniaka, który był nawet na utrzymaniu parafji jako nędzarz, Clare (ur. 1793 r.) pasł jako chłopak gęsi, potem pracował jako robotnik rolny, i marzył; raz wybrał się, jako malec jeszcze przed siebie, aby na horyzoncie dotknąć się nieba. W 13-tym roku życia poznał „Pory Roku“ Thomsona, które otworzyły mu oczy na własną zdolność poetycką; od tej chwili zaczął pisać i tułać się po świecie, to pracując po różnych miejscach, to służąc w wojsku, to włócząc się z cyganami. Miłości pierwszej do Mary Joyce stanął na przeszkodzie zakaz jej ojca; małżeństwo z inną, dość wczesne, przyniosło mu liczną rodzinę i kłopoty nadmierne. Szczęśliwym trafem przy pomocy prowincjonalnego wydawcy dostał się manuskrypt jego zbioru: *Poems descriptive on Rural Life and Scenery* (Poematy, opisujące życie i scenerję wiejską) do nakładców Keatsa: Taylora i Hesseya i ukazał się w r. 1820, wzbudziwszy ogromne zainteresowanie, choć tomik ten jest znacznie słabszy od późniejszych zbiorów. Tamte późniejsze jednak nie znalazły już tego przyjęcia, ani *The Village Minstrel* (1821), ani tem więcej *The Sherphed's Calendar* (1827). Moda wsi, wydawszy kilkadziesiąt rzeczy wierszem i prozą w okresie od r. 1805 począwszy, zaczęła się przesilać i publiczność szukała oderwania się od co-

dziennego szarego życia, które z natury rzeczy musiało być tematem „wiejskich“ utworów, szukała go w wyborze tematów zagranicznych, barwnych, przeważnie, jak widzieliśmy, włoskich. I ostatni tomik Clare'a *The Rural Muse* przeszedł bez echa. Życie Clare'a mimo pomocy przyjaciół (przedewszystkiem Allana Cunninghama) szło bardzo ciężko, głównie wskutek zupełnej niezdolności poety do praktycznego życia. Wreszcie po przejściowych okresach obłąkania, Clare został umieszczony na stałe w zakładzie dla obłąkanych, gdzie przebył ostatnie 22 lata do śmierci (1864), mając dość częste *lucida intervalla*, w czasie których tworzył. Obłęd jego polegał na niemożliwości poczucia swej jaźni (mówił o sobie przez trzecią osobę) i na obcowaniu z pierwszą miłością swoją, nie żyjącą już Mary, do której, jak do żywej, wciąż jeszcze pisał. Cały szereg jego utworów jest jeszcze w rękopisie. W pierwszej chwili musi się Clare'a mimowoli zestawić z Burnsem. Zestawienie to jest pouczające. Obaj wyrośli z tych samych warunków, w podobnych warunkach pracowali i obaj mają za temat swej poezji życie wiejskie. Ale kiedy Burns jest genjalnym wyrazem rozpędu w oczekiwaniu nowej epoki, i jako taki pozostanie na zawsze w literaturze, to Clare jest wyrazem rozkładu, stoi po drugiej stronie tego wzgórza, na które wzniosła się poezja wielkiego romantyzmu. Nauczywszy się poezji natury u Wordswortha, a melodyjności od poetów w typie Moore'a, Clare rozkoszuje się swojem życiem wiejskiem wśród piękna natury, jako źródłem swej artystycznej pracy. Artyzm Clare'a jest w pewnych chwilach fenomenalny, znajomość życia natury jest ogromna, ale obie one razem nie wystarczają jeszcze, aby stworzyć z jego poema-

tów prawdziwą poezję. Bo ta nie może być tylko osobista, a taką jest twórczość Clare'a. Jego poezja może zaciekawić ze stanowiska literackiego, można się nawet wzruszyć takim wierszem jak *I Am!*, pisanym w chwili prawdopodobnie uświadomienia sobie swej choroby umysłowej, ale brak związania z myślą wieczną, ogólną, nie pozwala na większe zbliżenie się do niej. Piękne obrazy, jak np. nieba listopadowego („November") „o'er the sameness of the purple sky heaven paints with hurried hand wild hues of every dye" lub tak wdzięczne o dzikiej pszczole „a never-absent couzen, black as coal, that Indian-like bepaints its little thighs with white and red bedigt for holiday" nadają się znakomicie do prozy refleksyjnej na tle natury w typie „Waldena" Thoreau lub jego następców Muira, Burroghsa czy W. H. Hudsona; do takiej prozy był przez wielką znajomość życia przyrody doskonale przygotowany, w poezji jest to za mało. Jedyną nutą ciekawą jest psychika niemal dziecięca w obrazach Clare'a, jak np. „and the first thing we marked that was lovely to view, was the sun hung on nothing just bidding adieu". Ta właściwość pozostała mu nadal i w poematach, pisanych w zakładzie, występuje coraz silniej. Są to naprawdę „Song of Innocence", które chciał tworzyć Blake, tylko znów bardziej artystyczne formalnie, znacznie mniej głębokie treściowo niż tamte, jak np. „Clock-a-Clay". Postać Clare'a ma również znaczenie dla zrozumienia przemian w romantyzmie.

Popularność Felicji Hemans (1793—1835) za jej życia da się wytłumaczyć właśnie wyżej wspomnianym pędem czytającej publiczności do odrywania się od szarego życia. Zdumiewająca bowiem płodność tej poetki, obejmująca głównie dwa typy: liryku z treścią

anegdotyczną, opowiedzianą w oświetleniu uczuciowem, często sentymentalnem, i dłuższe poematy, nie dochodzące jednak do długości powieści poetyckich, zawierające zawsze anegdotę tragiczną, romantyczną (obok tego jednak są hymny, sonety refleksyjne i tragedje), otóż twórczość ta wyszukuje sobie tematy w historji obyczajowej wszystkich narodów świata. Tak np., aby tylko jeden zbiór scharakteryzować pod tym względem, wydane w r. 1827: *Records of Woman* liczą wśród swoich bohaterek: dwie Angielki, Greczynkę, Szwajcarkę, trzy Włoszki, Niemkę, Amerykankę, Induskę, Prowansalkę, Indjankę, trzy Francuzki, Hiszpankę, Prusaczkę, Walijkę; do tego jeszcze są różnice prowincji, o ile bohaterki są tej samej narodowości, a przestrzeń czasu rozciąga się od XIII wieku po czasy współczesne, po Mrs. Tighe *(The Grave of a Poetess)*. Rytmiczne formy opowieści są rozmaite, są formy zwrotkowe, częściej jednak jest dwuwiersz huntowski (także i w obrębie zwrotek) o swobodnem *enjambement*, niefortunnie pozwalający na rozlewność treści. Nawet uchodzący za najlepszy z jej poematów *The Forest Sanctuary* (długi monolog — w 169 stancach spenserowskich — szlachcica hiszpańskiego, który schronił się do północnej Ameryki przed prześladowaniem religijnem) nie uchronił się od tego błędu mimo formy, która powinna była autorkę w rozlewności powściągać. Zatraca się w ten sposób prawie zawsze dramatyczne napięcie anegdoty, stanowiącej treść, bo trzeba przyznać, że ze swojej obfitej lektury historycznej wybiera Fel. Hemans zwykle dobrze nadające się do krótkiej opowieści tragiczne sytuacje i uczucia. Często mają jej utwory myśl pedagogiczną, ideał bohaterskiego poświęcenia się, w typie powieści

W. Scotta, którego, zdaje się, była szczerą wielbicielką. Częściej jednak są to tylko „romantyczne “opowiadania, zatrącające czasem o powieść przedscottowską w ujęciu treści, gdyż w zakresie formy szczegóły sztafażu musiały już być podawane stosunkowo wiernie pod względem historycznym. W poezji jej niema jednak momentu twórczego, jest to tylko odtwarzana lektura i wrażenia wtórne, artystyczne. Tam, gdzie liryk wypłynął z istotnej potrzeby wypowiedzenia się, wyraźnie odstaje on od całej twórczości, jak np. *The Better Land*, choć takich utworów jest niewiele i grzeszą one również sentymentalnością.

Obok Fel. Hemans cieszyła się dużem powodzeniem „L. E. L.“, Laetitia Elisabeth Landon, której zagadkowa śmierć w południowej Afryce, w młodym wieku, dodała pewnego romantycznego uroku. Ale jej wiersze, pisane masowo i drukowane przeważnie w dziennikach, przebrzmiały dziś bez echa. Poza niemi poezja kobieca nie przedstawia żadnych talentów, jedynie tylko zbiór bardzo młodzieńczych utworów Elżbiety Barrett-Browning już się w był wtedy ukazał (1825). Natomiast znowu w zakresie powieści zajmuje w tym okresie najwybitniejsze miejsce po Scott'cie kobieta, Zuzanna Edmonstone Ferrier (1782—1854). I ona jest Szkotką, pochodzącą z Edynburga i z tych samych prawniczych kół, co jej wielki ziomek. I ona zajmuje się tematami szkockiemi, ale jej punkt widzenia i teren akcji są odmienne, niż Scotta. Jest to Jane Austen szkocka, i trzeba zaznaczyć, że zaczęła pisać niezależnie od swej wielkiej towarzyszki angielskiej, choć pierwsza jej rzecz, *Marriage*, ukazała się dopiero w r. 1818. Jak J. Austen, Zuzanna Ferrier jest autorką niewielu powieści, obok

wspomnianej jest tylko *The Inheritance* (1824) i *Destiny* (1831). Treść jest dość skomplikowana w przeciwieństwie do fabuły Jane Austen i raczej zbliża się do kompozycji M. Edgeworth; w rozwiązaniu jest naogół niezręczna; podobnie jak u J. Austen, powieść nie zawiera wcale dydaktyzmu, ale ironja jest ostrzejsza. Wszystkie trzy powieści mają za tło zarówno towarzystwo edynburskie, jak stosunki obywatelskie wiejskie; wśród tego ostatniego znajdują się doskonałe rysunki szlachty starszego typu, mieszkającej już w górach lub na samem podgórzu. Wartość rysunku dla nas zwiększa okoliczność, która jednak, według Saintsbury'ego, przeszkodziła dalszej jej twórczości, a mianowicie fotograficzna wierność rysunku; nie mogąc się od niej uwolnić, Zuzanna Ferrier przestała pisać, skoro pojawiły się plotki, podsuwające pod rysunki osobistości współczesne.

Malarzem szkockich obyczajów jest też John Galt (zm. w r. 1839). Terenem jego najważniejszych utworów jest jednak wieś szkocka, a nie sfery powieści Z. Ferrier. Do tych powieści należą: *The Annals of the Parish* (1821), *The Ayrshire Legatees* (1821) i *The Entail* (1823). Pierwsza z nich, napisana jeszcze w r. 1810, wyprzedza zatem niejako „Waverleya", choć została wydana, jako skutek rozgłosu tego ostatniego; jest to do pewnego stopnia rzecz historyczna, gdyż Micah Balwhidder, pastor kalwiński, zapisuje w formie kroniki wypadki w swojej parafji od r. 1760 do 1810. Wypadki historyczne mieszają się jako dalekie tło do akcji, która naturalnie skupia się koło jednej rodziny, jakkolwiek kronikarski sposób ujęcia (pod kolejnemi datami lat) pozwala na wprowadzenie szerokiego tła obyczajowego życia całej wioski. Jest

to ciekawa forma kompozycyjna, wskazująca na duży i zdolny do oryginalności talent Galta. Druga rzecz *The Entail*, historja intryg chciwca w pogoni za majątkiem, zakończonej jednak katastrofą jego i całej jego rodziny, wprowadza po raz pierwszy w akcję powieści trzy pokolenia, jakkolwiek ten — znowu oryginalny — pomysł nie jest rozszerzony do rozmiarów np. „Sagi o Forsytach“ Galsworthy'ego. *The Ayrshire Legatees* są może ostatniem ogniwem powieści XVIII wieku, ostatniem echem w formie (listy z podróży) i w treści (przeciwstawienie niezaradnej wsi i miasta z jego fałszywym blaskiem i zepsuciem).

W Irlandji Marja Edgeworth znalazła też następców nie tak wybitnych jednak, jak wyżej wspomniani autorzy szkoccy. Są to Lady Morgan (Sidney Owenson) i dwaj bracia Banimowie, Michał i Jan. Powieści Lady Morgan wykazują mieszaninę różnych wpływów literackich: Scotta, Edgeworth i powieści grozy, niezawsze jednak zestrojoną harmonijnie. Ale poprzez to przebija się jej żywy, zapalny temperament, który dzielnie staje do spełnienia swego zadania, obrony Irlandji, wszystkiego, co jest irlandzkie: charakteru ludzi, krajobrazu, obyczajów, przeszłości. Poszła ona drogą wskazaną przez M. Edgeworth, ale jako rodowita Irlandka czuła, jeżeli nie silniej od poprzedniczki, to gwałtowniej. Talent jednak nie dopisał jej uczuciu i powieści jej, rysujące stosunek dwóch narodów w Irlandji, są już dziś martwe. Dwaj bracia Banimowie należą właściwie do następnego okresu, ale wspominam o nich, jako o najwybitniejszych naśladowcach Scotta, którzy z rokiem 1825 swoimi *Tales of the O'Hara Family* rozpoczęli serję powieści historycznych

z życia Irlandji, naturalnie nie osiągnąwszy wszechświatowego znaczenia swego mistrza.

Wschód muzułmański, który czarował czytelników jeszcze w drugim dziesiątku lat XIX wieku, traci swój urok na rzecz bliższej kultury Włoch. Ostatniemi utworami na temat Wschodu są Tomasza Hope'a *Anastasius* i perskie powieści J. Moriera. *Anastasiusa*, wydanego bezimiennie w r. 1819, przypisywano Byronowi; jest to autobiografja bogatego awanturnika, „nowoczesnego Greka“, pisana rzekomo pod koniec XVIII wieku, pełna obrazów przepychu wschodniego, kreślonych z autopsji, bo Hope podróżował w tamtych stronach wiele i był wybitnym znawcą sztuki stosowanej (kostjumy, meble i t. d.). *Anastasius* jest kilka razy — napół przypadkiem, napół umyślnie — przyczyną tragedji i nawet śmierci oddanych mu osób; wogóle moralność jego jest osłabiona, jakgdyby przez wewnętrzny przymus szukania przygód. Jest to prawdopodobnie echo wydanych niedawno przedtem pamiętników Casanowy, echo przesadne w podkreślaniu rysów łotrostwa, co wynikło z konieczności stwarzania intrygi dla powieści, konieczności, która nie istniała dla rzeczywistych pamiętników prawdziwego awanturnika.

James Justinian Morier był podróżnikiem i dyplomatą i spędził dłuższy czas w Persji. Jego „Hajji Baba w Ispahanie“, który w pierwszej osobie również opowiada swoje przygody (1824), jest tak samo włóczęgą i łajdakiem, ale że dobija się dopiero do znaczenia, choć możliwie najmniejszym własnym wysiłkiem, i że ma tyle humoru w ironizowaniach nad samym sobą, a równocześnie w łatwem powracaniu do szacunku dla samego siebie, nie traci nawet w najprzy-

krzejszych dla swej godności momentach naszej sympatji. Podobno dużo szczegółów w akcji jest wziętych z życia i to niezawodnie dodaje żywotnej siły utworowi, który jedyny wśród kilku powieści perskich Moriera pozostał do dziś lekturą przeciętnego Anglika i doczekał się licznych przekładów. Styl jest lekko „stylizowany“ na wschodnio przez wplatanie przypowieści i metafor wschodnich.

Powieść „fantastyczna“ przeżywa się również. I tu należy zanotować ostatnie dwa jej przebłyski, które jak gasnącej lampy płomyki migocą silniejszem światłem. Jest to Karola Rob. Maturina *Melmoth the Wanderer* (1820) i *Frankenstein* Mary Wollstonecraft Shelley (1817). Melmoth uzyskał moc życia wiecznego, związawszy się z szatanem, chce się jednak pozbyć tego daru i może to uskutecznić, jeżeli się ktoś znajdzie, kto przejmie jego zobowiązania wobec szatana; ale nie znalazł się nikt, choć jedne ofiary pokusy ze strony Melmotha giną, inne wymykają się z trudem po katuszy duchowej i fizycznej, nie znalazł się nikt, któryby przyjął ów „nie dający się wymówić warunek“, w powieści rzeczywiście niewymieniony. Zasadnicze motywy „romantyzmu“: Mefistofeles, Faust, Żyd wieczny tułacz, Szatan zlały się w postać Melmotha, stwarzając w niej odbicie niepokoju „romantycznego“, niepokoju pozbawionego siły twórczej. Pewnego rodzaju kontrastem jest *Frankenstein*. Dzieło to 17-letniej kobiety, powstałe przypadkowo niemal, z zakładu między nią, jej mężem i Byronem w Szwajcarji w r. 1816, świadczy o jej pewnego rodzaju genjalności, która katastrofą życiową w r. 1822 została prawdopodobnie w samym zarodku złamana. Bohaterem jest „homunculus“, a raczej coś większego niż

człowiek; ogromna postać, sztucznie stworzona przez uczonego, znalazłszy się w nieodpowiednich warunkach, pozostawiona sama sobie przez wynalazcę, przerażonego swem dziełem, traci swoją pierwotną dobroć i prześladuje swego twórcę. Kryje się w takiem ujęciu rzeczy nieświadomie podwójna myśl: jest to symboliczny wyraz stosunku wiedzy technicznej do człowieka (Mary Shelley pisała to w czasie zapalonych przyrodniczych studjów), lecz także jest to może symboliczny wyraz powstającego, nowego, zrodzonego z rewolucji pokolenia, które niszczy swoich przewódców intelektualnych. Jest tam szereg scen bardzo mocnych, ale całość jest trochę za długa i nuży. Inne powieści tak Maturina, jak i Mary Shelley (w obu wypadkach i historyczne o podkładzie powieści grozy i współczesne) są znacznie słabsze, choć niektóre nowelki tej ostatniej, wydawane w niezliczonych wtedy „noworocznikach“ i *keepsakes* (pamiętnikach) są zupełnie dobre. Wogóle Mary Shelley należy do najsympatyczniejszych postaci literatury angielskiej i działalność jej i osobistość znajdą pewno wkrótce swego monografistę. Mary Shelley próbowała podobnie, jak i Maturin, dramatu, wspomniałem o tem w rozdziale o Shelleyu.

Teatr „romantyczny“ ma repertuar bardzo wątły. „Medjewalizm“ panuje wciąż na jego deskach, tylko nabiera cech bardziej historycznych w szczegółach zewnętrznych, pod wpływem lektury Scotta, a moment tragiczny przenosi się z niezbyt możliwych zawikłań rodzinnych i nieopanowanych namiętności na tematy polityczne i społeczne. Następuje pewne zbliżenie się teatru do potrzeb prawdziwych życia społecznego. Rozlane szerzej po społeczeństwie demokratyczne zasady rewolucji francuskiej stały się „na-

turalną“ częścią życia umysłowego i mogą być bez niebezpieczeństwa wywołania zaburzeń omawiane publicznie w teatrze; przytem dramat, jako sztuka, może już tematy te poruszać, bo przestały być aktualnemi, przestały być w stanie zaognienia. Niema teraz prawie autora, któryby w tym drugim okresie nie chciał stworzyć dramatu. Przypominam znowu Byrona, Shelleya, Landora, Keatsa; ten ostatni całą duszą dążył ku dramatowi. Przeważają i tutaj tematy włoskie, obok nich poważne miejsce zajmują wschodnie. O działalności dramatycznej M. R. Mitford wspomniałem przedtem. Od włoskiego tematu *Fazio* (1815) zaczął swoją pracę Henry Hart Milman (1791—1868), potem czerpiąc do swoich „dramatycznych poematów“ materjał z historji Żydów i wczesnego chrześcijaństwa; najlepszym jest „Upadek Jerozolimy“ (1820), ale wkrótce zabrał się Milman do poważnej pracy historyka nad tąż właśnie epoką, której całe życie poświęcił. James Sheridan Knowles (1794—1862) należy właściwie do dalszego okresu, gdyż jego najbardziej znane rzeczy: dwie poważne „sztuki“ *The Hunchback* i *The Love-Chace*, pochodzą z lat trzydziestych (1832, 1837), ale już teraz wystawia on historyczne rzeczy o zakroju republikańskim: *Caius Gracchus* (1815), *Virginius* (1820), *Wilhelm Tell* (1825), wreszcie *Alfred Wielki* (1831), sztuki, które swego czasu mogły mieć znaczenie jako propaganda spokojnego radykalizmu.

Najlepsze jednak utwory dramatyczne nie były pisane na scenę i należą do gatunku t. zw. *the poetic drama*. Charles Joseph Wells wydał w r. 1822 *Stories after Nature* z wyraźnym wpływem Boccaccia, ale zwrócił się potem, podobnie jak i przyjaciel jego

Keats, do dramatu i w następnym już roku wydał duży poemat dramatyczny: *Joseph and his Brethren.* Idąc wszędzie za szczegółami Pisma św. potrafił jednak Wells stworzyć żywe postaci tak z pomiędzy kilku braci Józefa (poważny, ale nie umiejący działać wprost Reuben, brutalny, ograniczony Issachar, rycerski, ale uwiedziony zazdrością Juda), jak przedewszystkiem z dwojga głównych bohaterów, Józefa i Phraxanor, żony Putyfara. Phraxanor jest godną towarzyszką Kleopatry, królowej Egiptu z dramatu szekspirowskiego; namiętność jej tchnie rzeczywistym żarem i przejście od pokusy do zemsty jest świetnie w kilku wierszach udramatyzowane. Józef ma poczucie swojej wielkości, do której chce dążyć przez spełnianie narzuconych mu obowiązków; jest to bezpośredni spadek po poezji Wordswortha, który się tu oblekł w poemat dramatyczny, piękny bogatym językiem, porównaniami w stylu elżbietańskim i białym wierszem, o głębokim spokojnym rytmie. Ale dramat, wydany pod pseudonimem H. L. Howarda, nie wywołał żadnego oddźwięku i dopiero w pięćdziesiąt lat później w r. 1876 przedrukował go Algernon Ch. Swinburne, kiedy autor dramatu, 70-letni starzec oddawna opuścił już i Anglję i zawód poety i mieszkał jako wybitny inżynier kolejowy w Marsylji. Od tej chwili jednak „Józef i jego bracia“ weszli na stałe do literatury angielskiej, choć jako dramat nie może być ten utwór zadowalającym wobec braku dramatycznego rozwiązania.

Dziwne także losy przechodziła twórczość innego romantyka, zupełnie odmiennego w typie od Wellsa, Tomasza Lovella Beddoesa, ur. w r. 1803, który już w r. 1821 wydał swój pierwszy utwór: *The Improvisa-*

tore, trzy opowieści połączone bardzo kruchą ramą bez zakończenia, o motywach „ossjanowskich“ (śmierć kochanka od piorunu w objęciach ukochanej) i „niemieckich“ (wprowadzenie przez złą siłę do podziemi cmentarnych i obłąkanie — i morderstwo pod wpływem przymusu wewnętrznego). W następnym roku wyszła dość słaba tragedja *The Bride's Tragedy*. Wykazywały jednak te dwie rzeczy, jedyne wydane za życia poety, wielką zdolność formy, zwłaszcza lirycznej, która osiągnęła swój szczyt w późniejszych lirykach: *The Dream Pedlary* i kilku *Dirges* (Psalmy żałobne). Beddoes wciąż snuje się koło tematu śmierci. Był z zawodu lekarzem. Medycynę rozpoczął studjować w Niemczech zaraz po wydaniu pierwszych rzeczy. W Niemczech i Szwajcarji mieszkał do końca życia, narażając się na różne kłopoty z powodu bardzo radykalnych przekonań i zakończył życie samobójstwem (w r. 1849), prawdopodobnie w obawie obłąkania, dającego się poniekąd spostrzegać w jego ekscentrycznem zachowaniu. Śmierć też przedstawia mu się nie jako fizjologiczny fakt, ale jako jakaś siła, z którą walczy. Walkę tę przeprowadza w *Death's Jest-Book or, The Fool's Tragedy*, tragedji w typie późniejszych elżbietanów (głównie Webstera) o linji akcji zawikłanej, opartej o motyw zemsty, obracającej się przeciwko samej sobie — Śmierć zwycięża ostatecznie. Interesujące są w niej ustępy, świadczące o unoszeniu się niejako w powietrzu teorji ewolucji już w drugim dziesiątku lat XIX wieku; widać przenikanie lamarckowskich teoryj, które poniekąd wyprzedził Erazm Darwin, dziadek Karola, poeta i przyrodnik, w swoich pseudoklasycznych poematach o roślinach i niższych zwierzęcych ustrojach („The Botanic Gar-

den“ II cz. p. t. „The Loves of the Plants“, 1789 — I cz. „The Economy of Vegetation“, 1796 — „The Temple of Nature“, 1802), zaznaczając już tutaj w ogólnych zarysach teorje swego wielkiego wnuka. Wracając do ciekawej postaci Beddoesa, trzeba jeszcze podkreślić piękne liryki z „Figlików Śmierci“, jak „the swallow leaves her nest“ (koniec aktu I) i „If thou wilt ease thine heart“ (pocz. aktu II) z motywem grobu i śmierci.

Rozwichrzenie „romantyczne“ Beddoesa znane było tylko z drukowanych przykładów innemu poecie Jerzemu Darleyowi, który spostrzegłszy w nim wielką *vis tragica* (bez posiadania jednak jeszcze *vis dramatica* t. j. zdolności „stawiania problemów“), widział w tragedji jego z r. 1822 zapowiedź wielkiego dramaturga, radził pracować nad sobą i pozbyć się „ekstrawagancji“. Darley, któremu jąkanie się nadmierne prawie uniemożliwiało komunikowanie się z drugimi, zapowiadał się również doskonale, ale rzeczy jego przechodziły bez wrażenia i ostatecznie skończyła się jego twórczość pisaniem poważnych podręczników matematyki. W tym okresie jednak poświęcał się namiętnie poezji i próbował w niej dać syntezę nastrojów swej chwili t. j. właśnie romantyzmu, rozkładającego się w ekscentryczności pomysłów i w napięciu nerwowem walki czy dążeń, pozbawionych istotnej treści. W pierwszym zbiorku z r. 1822 p. t. *The Errors of Ecstasy and other Poems* stara się poeta w tytułowym poemaciku, będącym dialogiem między „mistykiem“ a księżycem, przedstawić w postaci „mistyka“ cały swój niepokój w stosunku do zagadki bytu, który wynika z niemożności pogodzenia prawd naukowych z życiem fantazji, i doprowadza go na próg samobójstwa. Ale księżyc daje mu odpowiedź

na jego rozpaczliwe pytania: „Heaven's door stands open for the miserable, Mercy shall reign, and Justice shall be done“ (Brama Niebios stoi otworem dla nieszczęśliwych, Litość zapanuje, a Sprawiedliwość będzie wymierzona). Na tle takiego poemaciku można zrozumieć budzące się poważne dążenia religijne, które właśnie mogły uwolnić pragnących „ekstazy“ mistyków od ciążącego niepokoju i znalazły swój wyraz w ruchu oksfordzkim, zapowiedzianym niejako w tym czasie przez zbiór pięknych liryków religijnych Johna Keble'a (1792—1866), *The Christian Year*, na wszystkie niedziele i święta kościoła anglikańskiego, z mistycznem ujęciem natury jako oblicza Boga, z wydobyciem mistycznych pierwiastków sakramentów. Poważnie też, jako autor religijnych pieśni, zapowiadał się Reginald Heber (1783—1826), którego twórczość, obejmującą dziś trzy tomiki, przerwała wczesna śmierć na stanowisku biskupa Kalkutty. Wracając do Darleya, to z tą samą tendencją do równowagi duchowej spotykamy się w niedokończonym poemacie „Nepenthe“ (roślina, której sok ma przynieść zapomnienie o troskach — spotkaliśmy ją w „Triumfie Życia“ Shelleya) z r. 1835. Dwie pieśni w dwu pięknych obrazach wizyjnych przedstawiają skutek zbyt wielkiej radości (kończącej się samobójstwem) i zbyt wielkiej melancholji, nie ustępującej, wobec przedsiębranych podróży i nabywanej wiedzy, gdyż wszędzie widzi ona jedynie tylko linję upadku. Trzecia pieśń miała według słów poety wykazać, „że zadowolenie z mieszanego puharu ludzkości jest prawdziwem Nepenthe“, ale pieśni tej nie napisał. W lirycznym dramacie z r. 1827 *Sylvia or The May Queen* ludzkie postaci nie działają, lecz są narzędziem, używanem

w walce między Morganą, dobrą wróżką - królową, a Ararachem, księciem ciemności. Jest to szereg scen nastrojowych, przemieszanych ze scenami komicznemi, o trochę sztucznym dowcipie, przesianych śpiewami duszków Morgany, bardzo wdzięcznemi lirykami. „Sen Nocy Letniej“ jest tu naturalnie pierwowzorem dla partji z tematem nadzmysłowym. Rozsnucie się w marzeniu, brak skupienia, brak myśli przewodniej owych lat odbił się w „Sylwji“, stwarzając dziełko, interesujące jeszcze dziś w czytaniu. Jego późniejsze dramaty o Tomaszu Beckecie i Ethelstanie nie osiągają tego samego poziomu — brak skupienia nie pozwolił poecie na stworzenie poważnego dramatu.

Darley patrzył na romantyzm od środka i starał się zorjentować w nim, jako sam zainteresowany. Ale rozkład romantyzmu dawał się spostrzec od zewnątrz i krytykiem z tego stanowiska jest Tomasz Love Peacock (1785—1866), twórca satyrycznej humoreski angielskiej. Jego *Crotchet Castle* z r. 1831 jest pogrzebową mową romantyzmu. Peacock jednak pisał już wcześniej, już w r. 1816 ukazała się jego pierwsza satyryczna humoreska *Headlong Hall*, choć nie pierwszy utwór literacki. Poezje jego nie przedstawiają większej wartości prócz wydanej w 1818: „Rododaphne“, będącej próbą pogodzenia elementów klasycznych z romantycznemi. Peacock nie posiadał wykształcenia szkolnego, ale zdobył sobie własną pracą znakomitą znajomość literatury klasycznej, choć więcej faktyczną, niż głęboką w ujęciu treści. Z usposobienia bliski jeszcze nastrojowi XVIII w., protestował przeciw wszelkim ekstrawagancjom i to, razem z zamiłowaniem do spokoju klasycyzmu, a z drugiej strony z pogodnym humorem, uczyniło go dosko-

nałym krytykiem romantyzmu. Z romantyzmem zetknął się Peacock przez przyjaźń z Shelleyem, której początek datuje się od r. 1812, przyjaźn prawdziwie szczerą, czego dowód dał Peacock w tragicznej sprawie rozwodu z Harriet Westbrook, stając bez zastrzeżeń po jej stronie. Nie zepsuło to jego stosunku z młodszym przyjacielem, jak nie zepsuł go atak na współczesną poezję ze strony Peacocka. O essayu *The Four Ages of Poetry*, o którym już wspomniałem, dodam jeszcze tutaj, że wykazywał on, iż obecny „bronzowy“ wiek poezji (ostatni po żelaznym, t. j. okresie poezji heroicznej, złotym t. j. szczycie poezji i srebrnym t. j. poezji dydaktycznej, opartej o rozum) próżno stara się wrócić do „prymitywnej poezji żelaznego wieku“, bo taki proces nie może się powtórzyć. Essay ten stwierdza pozytywnie stanowisko Peacocka w stosunku do romantyzmu, któremu negatywnie w postaci satyry daje on wyraz w powiastkach swoich *Nightmare Abbey* (1818) i *Crotchet Castle* (1831). Widać z kartek tych utworów, że romantyzm prawdziwy wymiera, że to, co było w nim najlepszem, weszło już w życie, a to, co było tylko chwilową formą, miało już pierwiastki komizmu, jako niekongruentna z życiem danej chwili „moda“. Z tego punktu jednak patrząc na humoreski Peacocka, trzeba stwiedzić, że są one nietylko obrazem chwili, ale że są obrazem chwili każdej dekadencji wogóle. Duży talent Peacocka umiał wydobyć niejako istotę rozkładu wielkiego kierunku ideowego i podać go w sposób, budzący zawsze zaciekawienie. Ale zarówno w wymienionych powiastkach, jak i w największej powieści tego okresu, *Melincourt* (1817) i ostatniej nie wchodzącej już w nasz zakres powieści *Gryll Grange* (1861) literackie pro-

blemy stanowią tylko część satyrycznych wycieczek. Peacock chce dać obraz idej, panujących na wszelkich polach, sam zajmując stanowisko spokojnego zwolennika uzasadnionych reform, ale raczej politycznych, jak społecznych. W tym celu wprowadza on mnóstwo typów, nazwanych „mówiącemi“ nazwiskami, utworzonemi z greckich pierwiastków, typów, naśladowanych z osób żyjących, z których psychiki Peacock wybiera jeden charakterystyczny szczegół, aby je uczynić typowemi. Tak np. Coleridge pojawia się trzykrotnie zawsze jako mistyczny filozof, którego idej zrozumieć nie można, choć napozór wiążą się logicznie; Byron jako poeta melancholji, Mr. Cypress — Shelley jako wyznawca Godwina Mr. Foster („perfectibility“) i jako Mr. Scythrop, nie mogący się zdecydować na wybór między dwiema kobietami. Southey traktowany jest jako poeta-renegat, jako poeta-polityk-legitymista. W stosunku do Wordswortha Peacock zachowuje się poważniej, choć zarzuca mu też zmianę poglądów, wyśmiewa się z prostoty jego tematów i wprowadza, w postaciach służby, krewnych „Lucy Gray“ i „Alice Fell“, „filozofujących przez cały czas podróży w sposób poetycki, zwykły wieśniakom z Cumberland“. Obok poetów mamy postaci, których pierwowzorów można się już tylko domyślać; dr. Folliott, np. jest pewno portretem Sydneya Smitha, znanego z dowcipu krytyka z *The Edinburgh Review*, zwolennika umiarkowanych reform, Mr. Chainmail, zwolennik średniowiecza, prawdopodobnie odpowiada Cobbettowi. Różne szczegóły życia społecznego znalazły swoje typowe odbicie w postaci Mac Quedy, Szkota — doktrynera społecznego, Forestera — zaciekłego rousseau’isty, Ebenezera Crot-

cheta, syna Szkota i Izraelitki, który zrobił majątek na wojnie i chce być mecenasem, a którego syn już dopuszcza się szwindlów grynderskich; maltuzjanistą jest mr. Fax, a mr. Eavesdrop jest przedstawicielem wstrętnej, goniącej za plotkami prasy. Trudno jest wyliczyć wszystkie postaci, składające się razem na dobrą mozaikę powierzchni życia współczesnego, gdzie zarówno zbyt szybki rozwój technicznej kultury, jak i zacofanie politycznych urządzeń są wyśmiewane (miasto duże nie ma posła, a osada, składająca się z jednego domu, sztucznie utrzymywanego, wybiera dwóch posłów); wyśmiewane są też i teorje naukowe, badania antropologiczne (Mr. Cranium) i biologiczne. Te ostatnie dostarczyły okazji do doskonałej burleski w postaci Sir Oran Haut Tona; w rzeczywistości jest to orangutan, wychowany od pierwszych dni wśród ludzi jako człowiek, który ma świetne maniery a tylko nie umie mówić — jest to wycieczka przeciw książce lorda Monboddo: „Progress and Origin of Language“, jednego z prekursorów teorji ewolucji. Naturalnie Sir Oran Haut Ton jest zarazem satyrą na bezduszną, sentymentalną arystokrację angielską — ma zostać przecież posłem, ale przeraża się okrzykami wyborców i ucieka. Wszystkie te postaci spotykają się w rezydencjach wiejskich gościnnych obywateli; wszystkie prawie powieści mają ten sam schemat kompozycyjny towarzyskich zebrań, na których rozmowy są reprodukowane, jak dialogi komedjowe. Sama akcja jest bardzo szczupła i łączy elementy powieści historycznej (porwania i ucieczki) z elementami komedji obyczajowej francuskiej (przebrania).

Wobec rozciągnięcia się twórczości Peacocka na lat piętnaście można spostrzec już pewne przemiany

w jego stanowisku, odpowiadające przemianom społecznym; najbardziej charakterystyczną jest przemiana w duchowieństwie, od niesympatycznej postaci dra Gastera, żarłoka w *Headlong Hall* do mr. Folliotta w *Crotchet Castle* poprzez inne pośrednie typy. To istotnie odpowiada przemianie w społeczeństwie. To też tem chętniej przyjmujemy i inne jego enuncjacje za znaki czasu, i do takich trzeba zaliczyć, z pośród bardzo, bardzo wielu jego ciekawych obserwacyj (gdyż niemal każde zdanie, które nie należy do „intrygi“, ma swoją epigramatyczną treść, charakteryzującą pewien szczegół życia współczesnego) takie np. zestawienie „klasycyzmu“ i „romantyzmu“, jako potocznego wtedy ujęcia sprawy: „uczuciowość przeciw racjonalizmowi, intuicja przeciw indukcji, ornamentyka przeciw pożytkowi, napięcie przeciw spokojowi, romantyzm przeciw klasycyzmowi“, albo też surową krytykę ostatniego dziesięciolecia literatury, wygłoszoną przez usta pastora Folliotta. Peacock, który sam był autorem dwóch powieści historycznych, ujął je jako humoreski; są to *Maid Marian* z postacią Robin Hooda (napisana przed *Ivanhoe*, ale wydana po nim w r. 1822) i doskonałe „Nieszczęścia Elfina“ (1829), traktujące postać króla Artura i bohaterów walijskich opowieści z lekkiemi drwinami. Tutaj w „Crotchet Castle“ występuje przeciwko powieści historycznej typu scottowskiego (Mrs. Anna Eliza Bray, G. P. R. James, Bulwer Lytton i t. d.), stawiając ją narówni z pantominą:

„Jedna i druga są tem samem z małą tylko różnicą. Jedna jest literaturą pantomin, druga pantominą literatury. W obu jest ta sama różnorodność postaci, ta sama kwiecistość *(diversity)* fabuły, ta sama obfitość

wypadków, takie same gonienie za kostjumem, ten sam pokaz heraldyki, sokolnictwa, minstrelstwa, scenerji, mnichów, czarownic, architektury, fortyfikacji, kastrametacji (zakładania obozów), nawigacji; ten sam wieczny podkład miłości i wojny. Cała różnica leży w tem, że jedna serja tych zajmujących opowieści jest podana jako gesty z towarzyszeniem muzyki, druga zaś podana jest we wszystkich najgorszych dialektach angielskich. Ale gdyby szło o zdanie godne pamięci, jakąś moralną lub polityczną prawdę, o coś, co miałoby choćby daleką tendencję uczynienia człowieka lepszym lub mądrzejszym, zmuszenia go do myślenia, a przynajmniej zmuszenia do myślenia o myśleniu, w tem obie są zupełnie podobne: *nuspiam, nequaquam, nullibi, nullimodis*". Jest to zatem mowa pogrzebowa romantyzmu — charakterystyka jest niesłuszna co do całości ruchu, ale słusznie potępione są ostatnie fenomeny tego ruchu, zanikającego, rozpływającego się w formalnie dobrych, ale treściowo pustych naśladownictwach W. Scotta. Widzimy, że zatraciły się ideały z przedmowy Wordswortha o „rozszerzeniu wrażliwości ludzkiej ku pożytkowi, zaszczytowi i rozkoszy ludzkości", czego spełnianie było znakiem genjalności. Genjuszów istotnie już brak. Jakkolwiek słowa o powieści historycznej, w owej chwili najwybitniejszej reprezentantce ruchu romantycznego, nie są słowami Peacocka, ale jednej z postaci, z którą się on nie identyfikuje, niemniej jednak możność ukazania się ich w tym czasie i niewywołanie protestu świadczy, że skończył się romantyzm scottowski, tak, jak skończył się w r. 1818 w czasie pisania *Nightmare Abbey* romantyzm byronowskiego *Childe Harolda*. Jeżeli porównany *Crotchet Castle* z r. 1831 z *Rejected*

Addresses z r. 1812, to zobaczymy różnicę między radosnym, wesołym uśmiechem pokolenia, czującego się w pełni sił twórczych i bawiącego się swoją siłą, i przykrym śmiechem ironji pokolenia, które widzi, że została mu tylko pusta forma naśladownictwa, że do innej pracy twórczej nie jest zdolne.

Romantyzm się kończy. Ale i on ma swój milszy uśmiech, niż satyryczna ramota Peacocka. Jest nim humoreska Henryka Luttrella (1765—1851): *Advice to Julia* (1820), przedstawiająca życie w Londynie młodego obywatela wiejskiego, męża Julji, która opętała go zupełnie i przemienia ze sportsmena w dandysa. Zabarwienie jest tylko trochę satyryczne; kwestje społeczne np. nędza londyńska, są traktowane z humorem dobrego serca, które wie, że przy dobrej woli wszystko da się załatwić pomyślnie. O wiele silniej występuje kwestja społeczna w poezji wybitnego liryka, którego twórczość rozpada się na *comic* i *serious verse* Tomasza Hooda (1799—1845). Jego *Song of a Shirt* i *The Bridge of Sighs* są mocnym protestem w imię warstw pokrzywdzonych, ale utwory te, wyrosłe na podłożu dobrego serca o typie uczuciowym Dickensa, pojawiają się dopiero po roku trzydziestym i każą nam zaliczyć Hooda do następnego pokolenia, choć już szereg jego rzeczy, wyszedł przed r. 1831, między innemi *The Plea of the Summer Fairies* z żalem za zamierającym światem „romantyzmu“, sławny „Sen Eugenjusza Arama“ i opowieść „Lycus centaur“. Hood wchłonął w siebie z twórczości Coleridge'a, Keatsa, Shelleya i Byrona pierwiastek tajemnicy i patosu, ironji i umiłowania piękna, ale nie miał w sobie ani takiej mocy namiętności, ani takiej treści, aby te pierwiastki mogły mu się przydać w stworze-

niu wielkiej rzeczy. Tylko tam, gdzie kwestja społeczna poruszyła go do głębi, pierwiastki te posłużyły mu znakomicie do stworzenia artystycznego wyrazu. Był epigonem w pełnem tego słowa znaczeniu i wkrótce został zaćmiony przez Tennysona, który wyrósł z tych samych pierwiastków, ale szukał nowej treści.

Najprawdziwszym humorystą tego czasu jest Winthrop Mackworth Praed (1802—1829), którego karjera literacka i polityczna jest niemal symbolicznym znakiem dla epoki przejścia. Zaczyna on wcześnie pracę: w literaturze od opowiadań na temat włoski w stylu Keatsa, w polityce od przekonań radykalnych. W okresie około r. 1830, kiedy „towarzystwo" miało swój okres rozwoju przez wprowadzenie nowych zamożnych czynników społecznych i była chwilowa cisza przed reformą w r. 1832, pisze swoje świetne *vers de société* z całym szeregiem sylwetek, operując wybornie ulubioną swą formą 8-wierszowej zwrotki o czterech rymach, z płynnością jakby rzeczywistej improwizacji. Po r. 1832 jest członkiem parlamentu i torysem, piszącym polityczne satyryczne wiersze, nieprzekraczające nigdy tonu przyzwoitego dowcipu towarzyskiego. Możliwość przejścia w tak krótkim czasie bez żadnej tragedji wewnętrznej, bez zewnętrznej zmiany tonu, świadczy, że momenty młodzieńcze: romantyka i radykalizm były zupełnie powierzchowne, że miały już charakter mody, skoro można było je tak łatwo, tak spokojnie zmienić, nie wywołując żadnej reakcji w otoczeniu, jak to miewało miejsce w okresie bezpośrednio porewolucyjnym.

Idzie inne pokolenie. Pomiędzy mogiłami, ciągnącemi się długim szeregiem od Rzymu, gdzie spo-

czywają Shelley i Keats, po samotne ruiny opactwa Dryburgh w Szkocji, gdzie pod bryłą granitu leży Scott, pomiędzy mogiłami, w których zasnęli już wojownicy: Byron, Blake i Hazlitt, a gdzie niedługo już mają spocząć także ostatni z wielkiej grupy arcypisarzy, Coleridge i Lamb (1834), podnoszą się nowi, młodzi, silni doświadczeniem i nauką poprzedniego pokolenia, kierownicy idei narodowej. Twórca „Młodej Anglji“, Benjamin Disraeli lord Beaconsfield, jeszcze marzy młodzieńczo, ale są to prorocze marzenia o wielkiej karjerze (*Vivian Grey* — 1826, *Contarini Fleming* — 1832), inne rzeczy są satyrami na arystokrację angielską. Twórca „kultu herosów“ i propagator idei niemieckiej organizacji i myśli w Anglji, Tomasz Carlyle, po przekładach „Wilhelma Meistra“ Goethego i wyjątków z innych autorów niemieckich, zaczyna wielką serję swoich essayów szkicem o J. P. Richterze (1827) i wkrótce rozważać pocznie moralne i wychowawcze znaczenie historji. Inny wielki historyk, Tomasz Macaulay lord Babington, również stawia teraz pierwsze, ale odrazu mocne kroki: w r. 1825 pisze sławny essay o Miltonie, potem o Machiavellim, daje na dłuższy czas wytyczną dla oceny Byrona w recenzji życiorysu Byrona przez T. Moore'a (1831), a w poprzednim roku pisze niszczącą recenzję utworu ROBERTA MONTGOMERY'EGO *Satan or Intellect without God* (1829). W poemacie tym Szatan w długim monologu, liczącym 5.000 wierszy i stanowiącym całą treść poematu, jest głosicielem bardzo ortodoksyjnych zasad, krytykiem rewolucji francuskiej, krytykiem układu społecznego Anglji. Jakże zmieniły się czasy! Rokosz wszelki pozostał już daleko wtyle. Dzieło miało niezwykłe powodzenie i recenzja Macaulaya była słuszna w swej

chęci ratowania chociaż resztek zapału do prawdziwej poezji, jaki pozostał z walki okresu rewolucyjnego. Inny poemat historjozoficzny *The Course of Time* Roberta Polloka, młodzieńca 29-letniego, zmarłego na suchoty w roku wydania poematu (1827), jest również objawem wchodzenia na drogę ewolucyjnej społecznej pracy, a zawarta tam ocena Byrona, jako człowieka, który umarł z pragnienia niezaspokojonej ambicji, jako tego „który poruszył cały świat swem złem działaniem, uznanem przez wielu za dobre“, jest *signum temporis* aż zbyt wymownem. Alfred Tennyson lord Tennyson, laureat przyszłego okresu, trzeci nagrodzony w tymże okresie lordowstwem za pracę intelektualną twórczą, próbuje swoich sił w tomikach z r. 1827 i 1830 *(Poems chiefly Lyrical)*, zdobywszy sobie przedtem nagrodę konkursowym poematem o Timbuctoo (1828), który wyśmiewa przyszły świetny, głęboki satyryk, autor „Snobów“ i „Targowiska Próżności“, William Makepeace Thackeray w uniwersyteckiem piśmie „The Snob“. Dwóch tylko autorów, ale zato dwóch naczelnych przewodników, milczy jeszcze w tym czasie, przygotowując się do swego posłannictwa: jeden przez lekturę, nieogarnioną niemal, i przez studjum sztuki, drugi przez ciężką pracę życiową. To Robert Browning i Karol Dickens, rzeźbiarz ludzkiej duszy i rzeźbiarz ludzkiej społeczności. Obaj oni występują poraz pierwszy w r. 1833, wydając pierwszy: „Paulinę“, drugi „Szkice Boza“, i stwarzają z daty tej nowy kamień graniczny literatury angielskiej.

Bibljografja

Saintsbury G.: Essays in English Literature III. 1923: Peacock, Praed, Th. Hood, Leigh Hunt, Miss Ferrier.

Gosse Ed.: Th. L. Beddoes (Critical Kit-Kats). 1913.

*

Becker Fr.: Bryan Waller Procter. 1901.
Leigh Hunt: The Poetical Works ed. by H. S. Milford. 1923.
Clare John: Poems ed. by Arthur Symons. 1908.
Keble John: The Christian Year edit. by Principal Shairp (Everyman's Libr.).
Darley George: The Complete Poetical Works ed. by Ramsay Colles.
Beddoes Lovell Th.: The Poems ed. by Ramsay Colles.
Wells Charles J.: Joseph and his Brethren ed. by A. Ch. Swinburne and Th. Dutton Watts (1876) 1908.
Th. Hood: Poems ed. by Walter Jerrold. 1907.
Praed W. M.: Select Poems ed. by A. G. Godey. 1909.
Marshall Florence: The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley. 1889.
Vohl M. Die Erzählungen der Mary Shelley und ihre Urbilder. 1913.

SPIS NAZWISK

(Spis zawiera wyłącznie nazwiska pisarzów. — Cyfry oznaczają strony, na których są wymienione nazwiska autorów, ich dzieła lub szczegóły, związane z ich pracą ideową. Cyfry grubszym drukiem oznaczają partję, poświęconą wyłącznie danemu autorowi. Przy autorach angielskich z okresu „romantycznego" podana jest wymowa według transkrypcji fonetycznej, stosowanej przez prof. Dr. T. Benniego w „Ortofonji angielskiej").

ERRATA

Str. 2,	w. 16	od g.	zamiast:	Crabbego	ma być:	Crabbe'a
„ 13,	„ 6	„	„	zdobycie	„ „	zdobycia
„ 17,	„ 14	„	„	z duchową	„ „	i duchowej
„ 48,	„ 9	„	„	ją	„ „	je
„ 48,	„ 12	„	„	niej	„ „	niego
„ 58,	„ 10	„	„	domu	„ „	domu i
„ 83,	„ 17	„	skreślić:	ciągle		
„ 115,	„ 2	„	zamiast:	Boccacia	„ „	Boccaccia
„ 128,	„ 1	„	„	rozdziału	„ „	rozdziale
„ 172,	„ 12	od d.	„	*Pasions*	„ „	*Passions*
„ 193,	„ 8	od g.	„	Lofta	„ „	Loffta
„ 207,	„ 9	„	„	możności	„ „	możności,
„ 207,	„ 9	„	„	i	„ „	a także
„ 215,	„ 16	„	„	autorki	„ „	autorki.
„ 222,	„ 18	„	„	zawodowej	„ „	narodowej
„ 252,	„ 3	od d.	„	zarobkami	„ „	zarobkami istot
„ 256,	„ 11	„	„	Anrzeja	„ „	Andrzeja
„ 257,	„ 6	od g.	„	i pysznej	„ „	w pysznej
„ 259,	„ 14	„	„	skrytobójstwa	„ „	skrytobójstwa,
„ 262,	„ 15	„	„	jakdyby	„ „	jakgdyby
„ 263,	„ 11	od d.	„	*Wilie's*	„ „	*Willie's*
„ 267,	„ 12	„	„	„nazwiska“ mówiące	„ „	nazwiska „mówiące“
„ 276,	„ 16	od g.	„	Byron	„ „	Byron,
„ 285,	„ 11	od d.	„	Włoch	„ „	Włoch;
„ 286,	„ 6	od g.	„	inne)	„ „	inne),
„ 316,	„ 9	od d.	„	nieobawiać	„ „	nie obawiać
„ 326,	„ 19	od g.	„	narazie	„ „	, jak dotąd,
„ 331,	„ 13	„	„	Shelley,	„ „	Shelley
„ 334,	„ 13	od d.	„	występuje	„ „	występowała

Str. 343,	w. 8 od g.	zamiast:	daleko)	ma być:	daleko).
„ 353,	„ 7 „	„	zakmknięte	„ „	zamknięte
„ 365,	„ 12 „	„	do sali	„ „	z sali
„ 396,	„ 4 od d.	„	nieprzyzwoitą	„ „	nieprzyzwoity
„ 398,	„ 15 od g.	„	*Pygmation*	„ „	*Pygmalion*
„ 401,	„ 15 od d.	„	*talk, or original*	„ „	*Talk, or Original*
„ 405,	„ 7 od g.	„	1605	„ „	1604
„ 427,	„ 13 „	„	jeszcze	„ „	jeszcze,
„ 428,	„ 2 od d.	„	obie one	„ „	obie te rzeczy
„ 429,	„ 13 od g.	„	*bedigl*	„ „	*bedight*
„ 429,	„ 10 od d.	„	*Song*	„ „	*Songs*
„ 431,	„ 13 „	skreślić:	w		
„ 441,	„ 8 „	zamiast:	ustępującej,	„ „	ustępującej

Sprostowania rzeczowe i uzupełnienia

Str. 9, wiersz 2 od góry: „Formowanie“ zaczyna się od chwili.... naturalnie, chwila ta jest w przeważnej ilości wypadków współczesna z chwilą tworzenia treści zewnętrznej.

Str. 59, wiersz 8 od dołu: po wyrazie: Burnsa, dodać: *(The Jolly Beggars)*

Str. 64, wiersz 5 od góry: zamiast „biogeneza“ — powinno być: „ontogeneza“

Str. 208, wiersz 11 od góry: skreślić wyraz: dzieciobójczyni.

Str. 213, wiersz 1 od dołu: w powieści *Patronage* na pierwsze miejsce wybija się raczej moment „patronatu“ politycznego, niż kościelnego.

Str. 257, wiersz 9 od góry: skreślić nawiasowe zdanie: (znowu holendra-najemnika!)

Str. 413, wiersz 9 od góry: Pierwsza część essayu De Quinceya już sama składa się z dwu artykułów, z których pierwszy ukazał się w r. 1827.

[illegible]

Pygmalion

[illegible]

[illegible] uzupełnienia

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]